

الصوت والمصورة السبعة

في الشعر الجاهلي

«أ» «الجزء الثاني»

د. مريم محمد هاشم البغدادي

والتعوذ نوع من الاستجارة، وهو وما سبقه من أصوات موحية بصفاتها، فالتسبيح والابتهال والتعوذ والتهليل كلها تصدر بصوت خفيض عادة، فيه التذلل والخشية والخشوع، وهي حالات تقضي بالحرص على الصوت الخفيض في هذا المقام التعبدى، رهبة من الإله، وإن كان التهليل أعلى صوتاً وكذلك الجار. ولعل بعض هذه الأصوات - إن لم تكن كلها - كانت تقال بتنغيم معين، وهو ما أثبتته بعض الدارسين في بحث مسألة الشعائر الدينية في الجاهلية، إذ كان تسبيحهم وتهليلهم نوعاً من الترنيل المغنى، ومن المعروف أن صلاة هؤلاء كانت نوعاً من الغناء كان يصحب بالعزف أحياناً. ولقد أشار القرآن إلى هذا الأمر بقوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُصَغَّرَةً وَتَضَرُّعَةً﴾ أي صغيراً وتصفيفاً، وكلاهما نعم. هذا وقد أشار الأعشى إلى صوت عزف ديني صادر من الأحباش في هياكل العبادة، يقول:

والجن تعزف حولها كالحبش في محرابها^(١)

ولعل هذه الصورة تتضح حينما نقرّبها مما هو واقع حالياً في بيوت العبادة النصرانية، إذ مازال هؤلاء التصارى يقيمون صلواتهم بمصاحبة العزف على آلة البيانو أو ماشابهها، كما وأن الديانات القديمة في العالم أجمع كانت تقرن بين الغناء والصلاة وربما يصحب ذلك العزف أيضاً كما هو الحال عند قدماء اليونان، وكذلك العرب.

فإذا انتقلنا إلى شريحة فنية أخرى للصوت، نجد صوت القيان في حالة الذنب، خاصة إذا كان الميت من رواد مجالس الأنس والطرب في حياته، وقد أوصى بذلك في حياته، ومن الشعراء الذين أوصوا بالعزف على قبور من مات من الندماء عبيد ابن الأبرص، وقد رسم وصيته على هذا النحو:

وإذا أخوك تركته وأخا امرئ أودى أخوك وكنت أنت تتبّب
فلتعزف القينات فوق رؤوسهم وشرابهم ذو فضلة ومحبّب
ويطلب أحبة بن الجلاح أن تغني القينة على قبره وتعزف بمزهرها أيضاً في شعر غناء بعض القيان في حياته، وهو يعرض طلبه في لوحته الصوتية على النحو التالي:

لتبكني قينة ومزهرها ولتبكني قهوة وشاربها^(١٥)
وبعد، فإن الصوت الموسيقي ولید قواعد توافقية (هارمونية) معينة، وقد يحمل النغمات المنخفضة الدرجة التي تصدر عن الأوتار المرتخية الشد، بينما تصدر الأصوات العالية الدرجة عن الأوتار الرقيقة المحكمة الشد، ومن هنا تختلف النغمات تبعاً لطبيعة الآلة الموسيقية التي كانت القيان تعزف بها، فنغمة العود غير المزهر والبربط والصنج، وقد تكون النغمات مختلفة في الآلة الواحدة في حالتي شد الأوتار وارتخائها، والمستمع هو الفیصل لتحديد قيمة النغمة لأن الموسيقا أصلاً (إحساس مركب مستمد من تتابع مطرب من الأصوات المختلفة أو مزيج منها أو كليهما معاً، وهي حالة شعورية سيكلولوجية شخصية بحتة). أما الصوت الإنساني فمكوّن من أصوات ملفوظة من خلال حروف متحركة، وتحتوي في غالبيتها على مركبات الترددات المنخفضة، وحروف ساكنة تتوزع على الترددات العليا، وأصوات غير

ملفوظة كالأنين والبكاء على سبيل المثال .

ومن الأصوات الإنسانية التي رصدتها الشعر الجاهلي غير ماسبق عرضته ،
أصوات متفرقة حملتها كلمات منها: حديث ، قول ، نطق ، تمطق ، تصفيق ، بصاق ،
ضحك ، دعوة ، كلام ، زجر ، نداء . وجميعها - ماعدا التصفيق والبصاق - تسمع من
خلال اندفاع تيار من الهواء (صادر من الرئتين بين الأحبال الصوتية في الحنجرة ،
وتنتقل اهتزازات الأحبال الصوتية إلى الفجوات الرنانة المكونة من الحنجرة وقاعدة
وسقف الحلق ، وكما هو معروف فإنه يتم التحكم في درجة الصوت الناتج بواسطة
مفعول العضلات التي تتحكم في الفتحة بين الأحبال الصوتية ، وكذلك بواسطة توتر
الأحبال الصوتية ذاتها . ويعتمد علو الصوت على الأثر الرنان للفجوات الهوائية
المختلفة كذلك التي في الصدر والقم والحلق والأنف والجيوب الأنفية . . .) (٩٦) .
ومن هنا يفسر الفرق بين الكلام العادي والصراخ والزجر والنداء والضحك وهكذا .
أما التصفيق فصادر عن اهتزازات الهواء بين الكفين في تلاقيهما ، كما أن أعضاء
التنطق السالفة الذكر لا تستخدم كلها - في حالة البصاق - وإن كان استخدام بعضها
يكون في وضع مغاير عن استخدامها في حالة الأصوات المملوطة والوحدات
الصوتية (فونيمات) التي تأخذ في الكلام المتصل صوراً مختلفة .

والحديث هو الصوت الإنساني الذي يوحى بالكلام الهادئ المتبادل بين طرفين ،
ويكون - عادة - بصوت خفيض ويعلو إن اشتد النقاش . ومن الصور الصوتية التي
تجمع درجات الصوت في الحديث هنا ، صورة رسمها الأعشى لحديث دار في بيت
عبادة ، بين سيدة غير محددة وبين رسول الشاعر ، وهذا الشاعر فيه مستهتراً ،
بقول:

فبـعثت جنياً لنا يأتي يرجع جوابها
فمـشى ولم يخش (م) الأئـيس فزارها وخلصها
فتـأزعا سر الحديث فأتـكـرت ، فـزا بها
عـضـب اللـمـان مـتـقـن فـطـن لما يعـنـى بها

صنع بلين حديثها فدنت عرى أسبابها
قالت: قضيت قضية عدلنا برضى بها

فتعبير (عضب اللسان) يوحى بالحدة والشدة والمضاء، وتعبير (سر الحديث) و (لين حديثها) يوحيان بالهدوء واللين والصوت الخفيض الودود، مع أن (سر الحديث) اقترن بالفعل (تنازعا)، والتنازع عادة يعلو فيه الصوت، وعليه، فإن اللوحة الفنية هنا توحي بأن صوتي المتحادثين كانا يعلوان أحيانا وينخفضان أخرى إلى حد الوشوشة التي توحي بها كلمة (سر) كما توحي بها الصورة العامة في البيتين الأولين. وعند المرقش، نجد صورة الصوت في الحديث بين مجموعة من النساء - كما يقول - أشبه بالوشوشة، خاصة حين يكون موضوع الحديث حبا أو يتعلق بموضوعات نسائية لا يحل لأحد - سواهن - سماعها، أو ربما نعمة يخشى وصولها إلى من يعنيه الأمر، أو ما شابه ذلك من أحاديث لا يخاض فيها بصوت مسموع. ولوحة المرقش الصوتية هذه تضم مجموعة من النساء يتساررن حديثاً يقضي بخفض الصوت، ولم تبين اللوحة موضوع الحديث، وإن كانت بينت درجة الصوت، يقول:

نشرن حديثاً آنساً فوضعه خفيضاً، فلا يلغى به كل طائف^(٩٧)

واللوحة تؤكد صوت الوشوشة، وهي حالة تكون الأوتار الصوتية فيها في وضع يقرب من وضعها في حالة الجهر، مع فارق هو تصلبها هنا بحيث تمنع حدوثذبذبة، ومن هنا تكون الوشوشة خفيفة حسبما يتطلبه موقف (المسارة) الذي هدف إليه المرقش. هذا وتوحي كلمة (آنس) بأن موضوع الحديث كان لطيفاً يزيل الوحشة. فإذا أخذنا لوحة شاعر جاهلي آخر، تضم كلمة (حديث) فإننا نجد لها تحمل معنى (المعلومة) بما تحمله من كذب أو صدق، واللوحة الفنية تسير على النحو التالي:

حياة ثم موت ثم بعث حديث خرافة يأم عمرو

وفي صورة صوتية أخرى رسمها زهير، نجد كلمة (حديث) تعطي معنى (الكلام الذي يرجم بالظنون)، وهو معنى قريب من المعنى السابق، مع اختلاف في درجة الصدق أو الكذب، فالكلمة في الصورة الأولى تؤكد تكذيب المعلومة بينما في الصورة الثانية تتراوح بين الشك واليقين واحتمال الظن وعدم العلم بحقيقة الأمر،

وفي هذه الحالة يختلف الصوت في الكلمة الأولى عن الثانية وإن كان يجمعهما مضمون (العلومة) سمع اختلاف درجة الحقيقة فيها، يقول زهير:

وما لحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم
فإذا عرضنا للكلمة في صورة النابغة نجد الصوت يختلف باختلاف الموقف، فهو حديث فتاة جميلة أسرة، يبدو خفيضاً مبهجاً جذاباً، ويبدو في الصورة على هذا النحو:

لو أنها عرضت لأشعث رهب عبد الإله، ضرورة، متعبد
لرنا لبهجتها وحسن حديثها ولخاله رشداً، وإن لم يرشد
بتكلم، لو تستطع سماعه لدنت له أروى الهضاب الصغد^(٩)

وطبيعة الصوت الخفيض الناعم الرقيق هنا تختلف عن الصوت الذي اختارته شاعرة ترثي زوجها، مولولة، تشد على حروف الفعل (حدّث) الذي تكرر أربع مرات متتالية، وقد يوحى ذلك باستكثار الشاعرة لموت زوجها لما يتمنع به من صفات النبل والسيادة والفروسية، كما يوحى بلوعتها الشديدة وعدم تصديقها خبر موته، تقول:

وحدثني أصحابه أن مالكا أقام ونادى صاحبه برحيل
وحدثني أصحابه أن مالكا ضروب بنصل السيف غير نكول
وحدثني أصحابه أن مالكا جواد بما في الرحل غير بخيل
وحدثني أصحابه أن مالكا صروم، كماضى الشفرتين، صقيل

وكأننا نشاهد النادبات في ريف عربي معاصر، يرددن الألفاظ نفسها، والتي تؤكد معاني معينة، تلك إذا مضامين اللفظ، يضمها معنى عام مع اختلاف في الدرجة.

وأما الصوت الذي يوحى به اللفظ (قال) ومشتقاته، فقد ورد كثيراً على سبيل الأمر أو الحكاية، ولا يتبين منه درجة الصوت عادة، وإن كان السياق يعطي بعض التمييز أحياناً. ومما جاء من ذلك - على سبيل الحكاية - ما حكاه الشنفرى عن غزوة

قام بها ، فقال:

فقالوا: لقد هرت ليليل كلابنا فقلنا: أذنب أم عس فرعل
ويصور عتبة بن بجير المزني (من بني الحارث بن كعب) مشهد ضيف طرق باب
منزله ليلاً ، فيقول:

ومستبح بات الصدى يستجيبه إلى كل صوت فهو في الرجل جانح
فقلت لأهلي: ما مقام مطية وسار أضافته الكلاب التوابح^(٩٩)
ويحكي زهير مقالته للأطلال ، فيرسم هذه الصورة الصوتية:
فلما عرفت الدار قلت لأهلها ألا أنعم صباحاً أيها الربع واسلم
وله أيضاً مذكراً بفضل قومه:

وقد قلتما: أن تدرك السلم واسعا بمال ومعروف من الأمر نسلم
أما النابغة فيحكي حكاية أخرى ، ويقول بجرأة:

يقول راكبها الجني مرتفقاً هذا لكن ولحم الشاة محجور
ويتناول الأعشى المادة الصوتية في صورة يحكي فيها موقف امرأة أحبها فأحبّت
غيره ، وقد خشيت منه وعليه من زيارة قام بها لها ، يقول:

قالت هريرة لما جئت زائرها ويلي عليك ، وويلي منك يارجل^(١٠٠)
ويبدو الصوت هنا وجلاً مضطرباً ، بينما يبدو صوت محبوبة عنترة هازناً يحمل
التجاهل ويبدى عدم الاحتفاء والاهتمام به ، يقول:

فتضاحكت عجباً وقالت: يافتي لاخير فيك ، كأنها لم تحفل
ويحفل عنترة بهذه المادة الصوتية في أكثر من بيت شعري ، ويستخدمها في حكاية
كلامه مع الحمام ومحاورته مبيناً في النهاية أن عذابه حقيقي وبكائه صادق ، بينما
يفتقر الحمام إلى هذه الحقيقة وهذا الصدق في نحيبه ، يقول عنترة في إحدى صوره:

وفي الوادي على الأغصان طير ينوح ، ونوحه في الجو عالي
فقالته وقد أبدى نحيباً دع الشكوى فحالك غير حالي

وفي أخرى يقول:

وقد هتفت في جنح ليل حمامة مفردة تشكو صروف زمان

فقلت لها: لو كنت مثلي حزينة بكيت بدمع زائد الهملان

والصوت في البيتين مثل حزين يحمل مماً كبيراً يهون عنده هم غيره مهما عظم .

والملمح الثاني للقول يبدو متضعباً معنى الأمر ، وإن كان على سبيل الحكاية أيضاً ، فالحصين بن الحمام يستخدم هذا اللون الصوتي على هذا النحو:

وقالوا تبين هل ترى بين ضارج ونهبي أكف صارخاً غير أعجما

والصوت يوحي بالرجاء أكثر منه أمراً صرفاً ، بينما يوحي عند عروة بالأمر على وجه النصيحة ، ولقد صورَ عروة في لوحته خرافة يهوديه لعلها تدلّ على خبث ومكر ينتقص من كرامة غيرهم ، يقول عروة مبيّناً استخفافه بهذه الخرافة اليهودية الماكرة الغبية:

وقالوا: أحبّ وانهق لاتضيرك خير وذلك من دين اليهود ولوع

لعمري لنن عشت من خشية الردي نهاق الحمير ، انني لجزوع (١٠١)

وهو يقرّ أن قيامه بهذا السلوك الخرافي لن يحميه من هجمة الموت مهما نهق أو عثر . أما مضمون الأمر في اللون الصوتي للمادة عند لبيد فمختلف ، إذ جاء في معرض رثائه ، ويحمل معنى الوصية ، ولذا ، فهو صوت حكيم مترن معتد وإن تخلله بعض الحزن ، يقول مخاطباً ابنتيه:

فقلوما وقولا بالذي قد علمتما ولا تخمشا وجها ولا تحلقا شعر

وقولا: هو المرء الذي لا خلية أضع ، ولاخان الصديق ولا غدر

ولقد كان خمش الوجوه وحلق الشعر من الشعائر الجنائزية الباكية في الجاهلية ، وكان واجب إتمام ذلك مصاحباً للنواح ولطم الخدود ، والنواح صوت حزين يتضمن العويل والجزع الشديد ، هو بهذا يتسم بالارتفاع في حالة وقوعه من خلال تنفيذ فعل الأمر (قولاً) وتكراره في اللوحة الفنية .

ويشون الأعشى لوحته التي يصف فيها نفسه وصديقه الجنى (الرئي) الذي يلهمه

الشعر، ويمده بالشعر الحسن والمنطق الشعري القُدّ، وتبدو اللوحة على هذا النحو:

شريكان فيما بيننا من هوادة صفيان، جني، واتس موفقي
يقول فلا أعيا شيء أقوله كفاني، لاعي، ولاهو أخرق

وبعد، فإن السياق الصوتي يتحدد لونه من خلال التكوين الفني للصورة الشعرية، وقد لمسنا ذلك فيما سبق من صور صوتية تضم المواد اللغوية (القول والحديث). ومن الكلمات التي تشير إلى الصوت الأمر الفعل (أبلغ)، وهو صوت يوحي بالطلب لتوصيل رسالة ما من طرف الشاعر إلى طرف آخر يحرص الشاعر أن يصله ما يريد الإفضاء به، ولقد كثر وروده في الشعر الجاهلي نختار منه ما رسمه بشر بن أبي خازم، ملوثاً بصوت حادّ واثق مهدّد، يقول:

فأبلغ بني سعد، ولن يتقبلوا رسولي، ولكن الحزازة تنصب
لئن شبت الحرب العوان التي أرى وقد طال إيعاد لها وترهت
لتحتملن منكم بليل ظعينة إلى غير موثوق من العزّ تهرب (١٠٢)

ويندد الأسعر الجعفي بإخوته من أبيه، لأخذهم دية أبيهم دون أن يأخذوا بثأره، وهذا يعرفهم عار لا يمحي، وقد استخدم فعل الأمر (أبلغ) في سياق صوتي يحمل التهديد والتنديد اللذين رمى إليهما الشاعر، يقول:

أبلغ أبا حمران أن عشييرتي ناجوا، وللقوم المناجين التوى

ويشير السياق هنا إلى أن قبول هؤلاء الدية دون الثأر سيكون سبباً لهلاكهم كما يمتدّد، والصوت هنا لابدّ أن يكون حادّاً شديداً ملوثاً ببعض الغضب، ولذا فإن السياق يفرض المعنى الدلالي واللون الصوتي للمفردات ويجعلهما أكثر وضوحاً ونحديداً. ومن الملاحظ أن حروف الفعل (أبلغ) تساعد على تحديد هذا اللون الصوتي، فالهمزة حرف ينطبق عند النطق به - الوتران الصوتيان انطباقاً تاماً لا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم ينفرجان فيخرج صوت انفجاري هو الهمزة، ويوحي هذا الانفجار بالاندفاع، وأما الباء واللام والغين فهي حروف صامتة مجهزة توحى بصوت ثابت محدد حازم في الوقت نفسه، ولذا فالتكوين اللغوي

للفعل (ابلق) يوحى بالشدة والطلب الحازم ، وقد يحمل تهديداً . والأمر نفسه يمكن أن يقال في كل مفردة تشترك مع غيرها في المعنى العام وتتفرد بمعناها الخاص الذي يحدده السياق .

ويحظى الفعل (زجر) بمساحة لا بأس بها في الشعر الجاهلي ، وهو المنع والنهاي والانتهار ، عن المضي في تلك الحاجة برفع الصوت والشدة فيه ، والزجر للإبل والسباع والدواب حدث لها ، وللكلاب انتهارها ومنعها من النباح ، وهي معان تداولها الشعراء في صور شعرية مختلفة ، أكثرها مقاربة .

وأول ألوان (الزجر) الصوت المرتفع المتحفز ، وفيه حماسة واندفاع في حث الخيل على الإقدام في المعركة والنزال ، وتمثل الخنساء - في تشكيلها الفني - هذا اللون الحاث ، فتقول :

إذا زجروها في الصريخ وطابقت طباق كلاب في الهراش وهرت

أما زجر الانتهار ، فقد يجسده عوف بن العوص في صورته الصوتية التي تضم ضيقاً أنه بليد وقد نبهته كلابه ، فزجرها وانتهرها لتمتتع عن النباح ، يقول :

ومستبج يخشى القواء ودونه من الليل بابا ظلمة وستورها

رفعت له ناري فلما اهتدى بها زجرت كلابي أن يهر عقورها (١٠٣)

وقريب من هذه الصورة مارسه امرؤ القيس لفحل ضرب في الحمر ، فنهزه الشاعر ، وصور هذا الصوت :

كائي حين أزجره بصوتي زجرت به مدلاً أخسديا

أما لبيد فيهدف إلى النصيحة ، ويبدو الصوت هنا أقل حدة لاختلاف السياق والمضمون ، يقول :

لا تزر الفتيان عن سوء الرعة (م) يارب هيجا هي خير من دعه (١٠٤)

ويزجر علقمة الفحل الغريبان لتشاومه منها ، وهو موقف يشير إلى فكر ميثولوجي يربط بين الغراب والموت أو البين ، وبحكمة الجرب ، يرسم علقمة تشكيله فيقول :

ومن تعرض للغريبان يزجرها على سلامته لا بد مشنوم

وكانه يقرّ بَحتمية الأثر السلبي للحياة وهو الفناء، مهما كانت درجة التحدى .
ويستخدم عروة القعل المضارع (ينهر) مصوراً ازدياء الناس الفقير، ويشعرنا
الاستخدام هنا بالصوت الحادّ القاسي المستهزئ المرتفع:

ويقصيه الندى، وتزدرية حليلته، وينهره الصغير
وقد نلمح صوت الزجر بأسلوب غير مباشر من خلال ألفاظ صوتية أخرى،
توحي بالنهاي والانتهاز، كما هي الحال في الصورة التي رسمها أوس بن حجر،
ويرصد فيها زجره الجاهل أشدّ الزجر، ويبدو الصوت عالياً فيه مسحة من الغضب
والردع، يقول:

فتنهى ذوى الاحلام حلومهم وأرفع صوتي للنعام المصلّم^(١٠)
وقد خصّ النعام لحمه ونفاره، فضربه مثلاً للجهلة. أما الزجر الذي قصده امرؤ
القيس فهو حثّ لطيف لاستدراار اللبن من النوق، وقد استخدم (المبسّين) لتجسيد هذا
الصوت الحادث، فقال:

إذا البازل الكوماء راحت عشية تلاوذ من صوت المبسّين بالشجر
والصوت يتسم بالهدوء واللين الشبيه بالهمس .
والدعاء والنداء من الأصوات التي تشير إلى الاستغاثة والنداء، ويفضل عنزة
هذا اللون في صورة يقول فيها:

يدعون عنتر، والرماح كأنها أشطان بسر في لسان الأدهم
ولاشك في أن الصوت هنا لابد أن يكون مرتفعاً بحمل الخوف والاستغاثة من
قومه، واستجابته لهذه الاستغاثة، وإن لم يصرح بذلك تماماً. أما الصوت الذي
استخدمه الأعشى وهو "دعوت" فإنه يتضمن الاستغاثة دون خوف، ويبدو فيه صوت
التحدى والثقة بالنفس، تلك الثقة التي جسدتها الصورة الفنية والتي يبدو فيها موسم
من المواسم الأدبية القديمة، وقد ارتفع فيها الصياح والجلبة، كما يبدو الشاعر وهو
يسنغيث بوحية الجنّي، لكي يعينه بالشعر الجيد على شاعر هجين له رئي مثله، يقول

فلما رأيت الناس للشراً أقبلوا
وثنابوا إلينا من فصيح وأعجم
وصيح علينا بالمياط وبالقنا
إلى غاية مرفوعة عند موسم
دعوت خليلي مسحلاً ، ودعوا له
جهنّام جدعا للهجين المذمّم^(١٠٦)
ويرسم رهير صورهُ طريقة لصوت النداء ، إذ يشبه فيها صوت حمار الوحش
بصوت إنسان يدعو صاحبه ، فيقول:

كَأَنَّ سَحِيلَهُ فِي كُلِّ فَجْرٍ عَلَى أَحْسَاءٍ بِمُؤُودٍ دَعَاءٍ
وعمر بن معد يكرّز بجمع بين الدعاء والنداء ، ويوحى بالاستعصار عن مصدر
الصوت ، يقول:

أَمِنْ رِيحَانَةِ الدَّاعِي السَّمِيعِ يُوْرِقْنِي وَأَصْحَابِي هَجُوعِ
يَسْنَادِي مِنْ بَرَاهِشٍ أَوْ مَعِينِ قَاسِمِ وَأَتْلَابٍ بِنَا مَلِيعِ^(١٠٧)
وهي صورة أخرى للمتعب العبيدي تشير إلى صوت النداء ، يقول:

نَبْذُوا إِلَهَهُ بِالْإِسْلَامِ قَلَمٌ يَجِبُ أَحَدًا وَصَمَّ عَنْ الدَّعَاءِ الْأَسْمِعِ
وقد يأتي صوت الدعاء إشارة دون لفظ ، باستخدام ألفاظ أخرى كانت شائعة في
الجاهلية بمصمون الدعاء ، وفي هذا يقول معاوية بن بكر ، مشيراً إلى مسألة عاد
مساعدته ليلاء أصابهم قبل الحسف ، ويرى الطبري أن الشعر لغيره:

فِي سَقَى أَرْضِ عَادَ إِنْ عَادَا قَدْ أَسْمَاوَا لَابِيْنُونِ الْكَلَامَا
ويبدو الصوت حقيقياً ، يحمل معنى الاستعانة أيضاً ، والدعاء بالسقيا كان شائعاً
عندهم بحيث أصبح من الصور الغنية البارزة التي سار عليها الشعراء فيما بعد .
أما (النداء) فقد استخدمه عنترة في جوّ حربي ، يقول فيه:

وَحَجَّارَ رَأْيِي طَعْنِي فَنَادِي تَأْنِي يَا بَنَ شَدَادَ تَأْنِي
ويتضمن الصوت نصيحة ورجاء بأن يبتعد عنترة عن المحاطرة خشية عليه من
الإصابة ، بينما يحمل (النداء) في صورة أخرى له معنى ، يبدو كما يلي:

وسألت طير الدوح كم مثلي شجاً بأنينه وحنينه المتـردد
ناديته ومدامعي منهة ابن الخلي من الشجي المكمد^(١٠٨)

وفي اللوحة أكثر من لفظ صوتي مثل (البر، حنين، نادی، سأل) وكلها تشعر بصوت حزين، كما يوحي بعضها بالاحتجاج. وعند الحارث بن حلزة يبدو الصوت عالياً إذ يقول:

إذا شارفَ منهن قامت فرجت
حنيناً فأبكي شجوها البرك أجمعا
بأوجد مني يوم قام بمالك
مناد بصير بالفراق فأسمعا

والأصوات في اللوحة عدة، منها (الحنين، البكاء، النداء، الترجيع). ويشير أوس إلى النداء الموحى بالرحيل والصوت - هنا - متعجل مختلط، رسمه على النحو التالي:

لليلي بأعلى ذي معارك نزل خلاء تقادى أهله فتحملوا^(١٠٩)

وقد تشعر بصوت النداء في (السؤال) الموحى بالاستغاثة وطلب العون، ويبدو الصوت حقيقياً جلالاً كما سمعه في صورة الأعشى:

وما مجاورُ هيت أن عرضت له قد كان يسمو إلى الجرفين فاطلعا
بجيش طوفانه إذ عب محتفلا يكاد يعلو ربي الجرفين مطلعا
بأجود منه حين تسأله إذ ضن ذو المال بالإعطاء أو خدعا
وقريب منه قوله:

وأن امراً أسرى إليك، ودونه فياف تتوفات، وبيداء خيفق
لمحقوقة أن تستجيبني لصوته وأن تعلمي أن المعان موفقي

هذا، وهناك متفرقات من الأصوات الإنسانية، منها ما رصدها عبید بن الأبرص في صورته هذه:

تطريب عان، أو صباح (م) محرق، أو صوت هامة

والتطريب في الصوت مدّة وتحسينه وترجيعة، ويستخدم في حالة الفرح أو الحزن، واتباع التطريب (بالعاني) يشير إلى المعنى الثاني، خاصة أن بقیة الصورة توحى بذلك أيضاً:

أما صوت (القنّاص) ، فيصوره عبيد على النحو التالي:

مسرعات كأنهن ضراء سمعت صوت هاتف كلاب^(١٠)
وللنابغة صورة صوتية مشابهة يقول فيها:

فارتاع من صوت كلاب ، فبات له طوع الشوامت من خوف ومن صرد
ولقد استخدم الشعراء - لصوت القنّاص - ألفاظ أخرى منها: (نبأة ، محس ،
مجرس) والأخير يشير إلى علو الصوت ، بينما النبأة هي الصوت الخفي ، والهجس
حركة دات صوت ، يقول النابغة واصفاً ثوراً:

مجرس ، وحد ، جاب أطاع له نبات غيث من الوسمي مبكار
ويستخدم في صورة أخرى (النبأة) فيقول:

أصاخ من نبأة ، أصغى لها أذنا صماخها ، بدخيس الروق ، مستور^(١١)
وتوحي الصورة بصوت حفيف صادر من القانص حرصاً منه على عدم ابتلاء
الصيد لصوت حركه . وأما طريقه فيفصل لفظ (محس) ليشير إلى حركة السائر ليلاً ،
أو أية حركة تصدر من السائر ليلاً ، يقول:

وصادقاً سمع التوجّس للسري لهجس خفي أو لصوت مندّد
والقتيد رفع الصوت ، والصورة تجمع بين الصوت الخفي والصوت المظاهر
المرتفع الذي يصدر عن حركة إنسان أو كلامه دون تحعط ، أما (ركر) - وهو
الصوت الخافت - فقد جاء في صورة أوس ، مشيراً إلى القانص بقوله:

أحسن ركز قنيص من بني أسد فانتصاع منثوياً والخطو مقصور
و(الهتاف) من الأصوات الإنشائية التي استخدمها الأعشى ، وهو الصوت الجافي
العالي الشدید والنداء المرتفع وقد أشار في صورته إلى مصمون الاستغاثة التي أوحى
بها السياق ، إذ يقول:

وربّ بقيع لو هتفت بجوّه أتانني كريم ينقض الرأس مخضباً
ثم يرسم صورة أخرى لرتبه من الحن ، ذلك الرئي الذي يسدد له القول ،
ويستخدم (الناطق) لونا صوتياً يقول:

وماكنت شاحدا ولكن حصيتني إذا مسح سدي لي القول أنطق
وفي صورة ثالثة يحذر (التمطق) وهو التلمط أو صم الشفتين الواحد على
الأخرى وإحداث صوت - من حلال اللسان والغار الأعلى يدل على استنابة طعم
غير، والصوت هنا حفيص عاده، يقول الأعشي:

ترك القذى من دونها وهي دونه إذا ذاقها من ذاقها يتمطق
وقد يستخدم صوتاً شبيهاً بما سبق - من حيث الحفة والمصدر - ويلون صورته
مشيراً إلى ماء أسن:

وأصفر كالحناء طام جاماه إذا ذاقه مستعذب الماء يبصق
أما (الهديان) فقد صاعه (فعلاً)، والهديان كلام غير معقول مثل كلام المعنوه أو
المريض الذي يهدى بكلام متداخل غير مفهوم، واستخدامه في صورة الأعشي
المتضمنة غرامه، يوحي بصوت حفيص مبهم يرسمه على هذا النحو:

فكلنا مفرم يهذي بصاحبه ناء ودان، ومحبول ومحبل^(١١٩)
أما عنزة فيرسم صوت (الأنين) وهو الصوت المحدود بنأؤه ولين، ويشير إلى
توجع. وهو يصور شجاعته قائلاً:

وموسد تحت التراب وغيره فوق التراب ينن غير موسد
ويعني أنه كان يترك بعض من يقائلهم قتل يوارون في التراب، ومن لم يمض
لأنه يتركه جريحاً يصدر أنيناً موحعاً. والأنين قريب من (الآهة) فهي، توجع وتحزن
وشكاية، وقد وردت في صورة المثقب العبدى مقرونة بكلمة (حزين)، فتأكد لنا أن
الصوت حزين، وفيه امتداد وطول مع حروح النفس الحار من الصدر الممتلئ
بالبهواء، ويصورها موقفاً مع ناهته، فيقول:

إذا ماقت أرحلها بليل تأوه أهبة الرجل الحزين
وكثيراً ما يأتي الأعشي بصوره الطريفة، ومن ذلك رصده الصوت السائي
الصاحك والناكي، والعالي والخفيص، ومن الأصوات البكية المتوجعة، صوت
الحلى وهي تصرح، وقد رسمها بقوله:

أصالحكم حتى تبوءوا بمنزلها كصرخة جبل يسترها قبولها^(١١٣)
ويرسم أوس صورة مشابهة فيقول:

لنا صرخة ثم أسكاته كما طرقت بنفاس بكر
أما (الصحب) النسائي، فلم يكن من شيم محبوبة عمرو بن معد يكرب، وإن
سجله، وذلك لأن صوتها هادئ رزين خفيض، يقول في هذا:

من كل أنفه لم يغذاها عدم ولا تشد لشيء صوتهها صخبا
مما يدل على أنها من طبقة مترفة راقية، لها سلوكيات منزلة مطمئنة.

وغالبها ما ينسم صوت النساء عنده بالهدوء، وإن بدا حزينا أحياناً، وهاهو ذا يرسم
صورة لربة السيف التي تشبه ربة العروس يوم رفافها، والربة - حسب السياق هنا -
تبدو مختلطة، يلونها الفرح والحزن معاً، فالفرح لرفافها والحزن لفارقة أهلها،
وهو إذاً صوت مميز جاء على هذا النحو:

وتسمع للهندي في البيض رنة كرنّة أكار زفن عرائس^(١١٤)
وقد يكون الصوت هنا مصحوباً بالدموع. أما إذا كان الموقف حنائياً، فإن
الصوت لا بد أن يكون مفعماً بالحرر محوفاً، وقد جاء ذلك في لوحة هبة رسمها
المنقب العبدى بقوله:

فبكى بناتي شجوهن وزوجتي والأقربون إليّ ثم تصدعوا
أما عبد يغوث الحارثي، فيرسم صورة امرأة صاحكة، والصحك صوت فرح،
وهو هنا ساخر، ولعله كان متطعاً بقول الحارثي:

وتضحك مني شبيخة عشمية كأن لم تر قبلي أسيراً يمانيا
ولعل صورة رسمها عنزة تحمل الملامح الساحرة نفسها مع بعض التجاهل:
فتضاحكت عجباً، وقالت: يافتى لاخير فيك، كأنها لم تحفل

ويختلف الصوت الصاحك باختلاف من المرأة، فالأعشى يفضل صغيرة السن
ليرسم ضحكاتها فيقول:

وتضحك عن غر الثنايا كأنه ذرى أقحوان تبتّه لم يقلل
ويرسمها في أخرى ضاحكة باعتدال واثقان، يقول:

حرّة طفلة الاناميل كالدمية لا عانس ولا مهزاق^(١١٥)
أما ساء أومر، فقد كان صحكهن تسمّاً، مع لهو هن، واللهو يحتم أن يكون
الصحك بصوت عالٍ، ولكن أوساً يأبى إلا الصوت الحميم الذي يكاد لا يظهر أبداً:
بواغم ما يصحكن إلا تسمّاً إلى اللهو قد مالت بهن السوائف

ويجمع عمرو بن معد يكرب بين صحك النساء وتسمهن، ويرى جمال الشعر
والأسنان البيضاء، فيدفعه الإعجاب إلى رسم هذه الصورة:

إذا يضحكن أو يهيمن يوماً ترى برداً ألج به الصقيع
والأصوات الإنسائية في صور عنبرة كثيرة، ولعل أكثرها وروداً- بعد صور
البطولة والحرب- صوته وهو يكي شوقاً، ومن صوره الباكية قوله:

كيف السلو وما سمعت حمانما يندبن إلا كنت أول باكسي
وفي صورة مشابهة، يتفق ههنا الشطر الأول- يكي بكاءً شديداً عالياً فيقول:
بكي فأعرته أجفان عيني وناح فزاد أعوالي عويلا
وإن كان في صورة ثالثة يرى أن البكاء لا يحدي حتى وإن كان عويلاً، يقول:
وكم أبكي على ألف شجاني وما يقني البكاء ولا العويل
بل إنه يرى البكاء دلاً في صورة رابعة، خاصة إذا كان على طلل:

لقد ذلّ من أمسى على ريع منزل ينوح على رسم الديار ويندب
والبكاء والعويل والتندب هنا تختلف عن البكاء الجائزي فيما سبق له من أبيات
عرضناها سابقاً^(١١٦).

أما امرؤ القيس فيسحر من روح من يحب، ويتحيلته نائمًا يعط عطيطاً، والغطيط
هو صوت النائم والمحنوق نخيره، والصوت الذي يخرج من نفس النائم يتردد في
صدره وقفه، ويرسم امرؤ القيس هذه الصورة على النحو التالي:

يفط عظيم البكر شدّ خنّاقه ليقتلني والمرء ليس بقتال
وترسم سعدى بنت الشعر دل صوتاً إنسانياً آخر هو صوت الجبان ، فنقول رائية
زوجها:

ويكبر القدح المعلى ويعتلي بألى الصحاب إذا أصات الوعوع^(٣٧)
وهو صوت مرتجع ، نطه بشعه الصوت الذي صوره دريد بن الصمة في
معرض ذكره للفرس في الحرب:

ويوم طعن القنا الخطي تحسبهم عانات وحش دهاها صوت منذر
ويمكن أن يكون المدعر هنا من الحيوان لاقتراحه (بعادات وحش)
وحش صوت الكفّ لم يتركه أوس ، وهو خفيض لأن الحيط أقل من التصفيق ،
يقول:

ولما دخلنا تحت فيء رماحهم خبطت بكفي ابتغي الأرض باللمس
ولاشك في أن اللمس خفيف الوطء ، وأن أصدر صوتاً فإنه يكاد لا يسمع ،
وحسان يستخدم اللطم ، فيوحى بصوت خفيض يكاد لا يسمع إلا إذا اشد ، يقول:

تظلل جياننا متمطرات تلطمهن بالخمر النساء^(٣٨)
ثم يأتي صائب بن الحارث ، ليسمعنا صوت آخر ، هو (الوحيب) ، وهو الحفنان
والاصطراب ، ومدام هناك حركة فلا بد من وجود صوت مهما كان خفيضاً ،
خاصة وأن الوحيب هو صوت القلب حين يحق بشده ويسمع إذا وضع المرء أذنه
على صدر أحدهم جهة القلب في حالة انفعال ، وقد جاء في حديث علي رضي الله
عنه ما يشير إلى هذا الصوت الخفيض ، يقول فيه (سمعت له وحة قلبه) أي صوت
حقيقه ، وعليه ، فإن قول صائب يوحى بذلك:

وربّ أمور لا تضيرك ضيرة وللقلب من مخشاتها وجيب
والخوف موقف انفعال يصطرب فيه القلب ويزيد حقيقه ، وهما حركة ولحركة
صوت مهما ضؤل .

وبعد، فإن الأصوات الإنسانية التي سمعناها في الصور الفنية تدو شاملة، تجسد صوت الإنسان في فرجه، في صحته ومرضه، في شبابه وشيخوخته، في خوفه وطمأنينته وفي سلوكياته، وكان متراوحيًا بين الارتفاع والانخفاض، وبين الوسوح والاحتلاط، وبين الشدة واللين، كما كان للسياق دوره في التلوين وتحديد درجة الصوت وصفته. وإن كان هناك أصوات أساس وأصوات فرعية تسع من السياق وتتكن على التكوين العي للصورة. ولقد لاحظنا من خلال الاستعراض لهذه الصور أن الشاعر قد أدرك بإحساسه الفطري أن لأعضاء النطق دوراً في إصدار الأصوات وتلوينها حسب مجارحها دور معرفة فسولوجيتها، تلك التي تجعل للوترين الصوتيين قدرة على الحركة باتخاذ أوضاع مختلفة تؤثر كما يقول علماء اللغة- في الأصوات الكلامية، وتلك الأوضاع التي رصدها هؤلاء العلماء قد جعلوها أربعة:

١- الوضع الخاص بالتففس breath.

٢- وضعها في حالة تكوين نغمة موسيقية musical note أو chest-note

٣- وضعهما في حالة الوشوشة (الهمس) whisper.

٤- وضعهما في حالة تكوين همزة القطع glottal Stop^(١١٩).

وبعد، فإن رصد الشاعر الجاهلي للصوت- كما أشرنا- لم يكن عن علم بأعضاء النطق وحركة الأوتار الصوتية والهواء وأثره في إصدار الدبذبات، وما إلى ذلك من أمور علمية بحثة درسها العلماء المحدثون، وإنما يمكننا القول إن الشاعر الجاهلي- بإحساسه المرفه، وملاحظته الدقيقة ومتابعته المستمرة لمصادر الصوت وألوانه- بحكم ظروف حياته- استطاع أن يرسم هذا الصوت الإنساني رسماً دقيقاً جعل اللوحات الفنية تنبض بالحياة، وبكاد- من خلالها- نسمع الصوت، وتفاعل معه تفاعلاً كبيراً لا يقل عنه تفاعلنا مع اللوحات الصوتية الحيوانية، والتي كان للجمال والنوق والحمر الوحشية نصيب الأسد فيها، كما كان للطير نصيب لا يقل عنه، وإن كان الحمام أكثرها طهوراً وأسمعها صوتاً.

ولقد أدت مواجهة النفس دوراً مهماً في التكوين الفني للصورة عند الشاعر
الجاهلي، فليلى الأخيلىة على سبيل المثال - حين ترثي نوبة، تلتفت إلى صوت البعير
البازل، فتحسب أنه يعتقد هو أيضاً المرثي، فيرعو ويخور، ولانحد ليلي الأخيلىة أحداً
يرد لهفته إلا نوبة، ذلك الذي رحل إلى غير رجعة، ويبقى في أسماعها ذلك
الصوت ليثير مواجيدها من حديد، فتقول:

وللبازل الكوماء يرغو حوارها وللخيل تعدو بالكساء المشاعر

(والرعاء) صوت ذوات الخف بذل واستكانة، وهو صوت يوافق موقف الحزن
والفقد، وأما (الحوار) فما اشتد من صوت البقرة والعجل وغيرهما بارتفاع أو صياح
أحياناً، وقد نجد المصموم في قول طرفة:

ليت لنا مكان الملك عمرو رغوئنا حول قبئنا تخور^(١٢٠)

ونلمس من الصورة مجتمعة ممحة من الضعف وقلة الحيلة، وهي حالة توافق
صورة الأخيلىة أيضاً، ولقد أورد العجل (يخور) أوس بن حجر في صورة يصف فيها
صوت السهام، وهي صورة طريفة يقول فيها:

يخرن إذا أنفرن في ساقط الندى وأن كان يوماً ذا أهاضيب مخضلا

خوار المطافيل الملمعة الشوى وأطلانها صادفن عرنان مبقلا

ويرى صاحب اللسان في شرحه أن السهام إذا انفرت حارت خوار الوحش
المطافيل التي تنحو وقد أشطها المرعى الحصيب، فأصوات هذه النبال كأصوات تلك
الوحوش ذوات الأبطال، والخوار هنا أيضاً ضعيف يلائم الموقف الهادئ المطمئن.
ويأتي علقمة العجل بصورة ملونة بعر حضاري يشير إلى الهلاك المدمر للعدو،
جاء قتلها الناقة المحرمة، وسفها بجاسها يروع كأنه النذير المشنوم، يقول مستخدماً
الفعل نفسه:

رغا فوقهم سقب السماء فداحض بشكته لم يستلب وسلوب^(١٢١)

ويلمس في الفعل هنا أيضاً مضمون الحزن والعذ وقلة الحيلة، وكأن الفعل (رغا) خصص لهذه المواقف النصية للبعير وماشابهه، تلك المواقف التي تتطلب رنة الحزن في الصوت مع صعف، وتؤيد صورة الأعشى ذلك إذ يقول:

كثوم الرغاء إذا هجرت وكانت بقية ذود كتم

وذلك من الإعياء والإجهاد، وهي حالة تستدعي الصعف في الصوت أو تسوق إليه. ومن هذا الإجهاد يراها تشكو إلى الأعشى وكأنها تسترحمه، فيقول:

وتراها تشكو إليّ. وقد آلت ظليحا نحذى صدور النعال

والشكوى والاشتكاء إظهار ما بها من مكروه أو نعب، ولذا، فإن الصوت هنا لابد أن يكون حقيقياً متعباً أو ما يقرب من هذا، والصورة فعلاً توحى به. وقد يشير أيضاً إلى ما يحتلج في صدر الشاعر من مشاعر أياها فيها في تلك الصورة الصوتية.

ولئن كانت الناقاة تظهر صوتاً صعباً في شكواها، فإنها - في مواقف أخرى - تكاد لاتصيح به أحياناً كما نقول اللعة، هي استفهام عنبة بن حجير المرسي دلالة إذ يقول:

ومستبح بات الصدى يستتيهه إلى كل صوت فهو في الرجل جانح

فقلت لأهلي: ما بهام مطية وسار أضافته الكلاب النواج

والنعم صوتها الرخيم، وهو مختلف عن الرعاء، وإن كان معاً - خميصين، ولا شك في أن استخدام اللفظ - أي لفظ - مرتبط بظاها من طواهر التفكير، وبمعجم من طريقة إحساس الشاعر بالأشياء أو الأحياء، ومن هنا كان اختيار الشاعر الجاهلي لألفاظه مطلقاً من طريقة تفكيره وإحساسه بالمواقف. ولا شك أيضاً في أن للسليقة اللغوية عنده طاقات متعددة متداخلة ماثلة فيما يحذر لتكوين صورته العينية المرادة. وهكذا صورته أنه دؤاد الأبادي تفرض عليه استخدام لفظ (بعام) الدال على الرنى هنا، يقول:

بعرى دونها وتقرن بالقيظ وقد دله الرياح اليفغام (١٢٢)

وهي صورته المثقوب العسدي ملمح الصوت الحزين المتعب للبعير، ولعل رحيله بها لئلا كان سناً لهذه الألهة التي صدرت من ناقته، وكأنها رحل حزين بتأوه، يقول:

إذا ما قمت أرحلها بليل تأوة أهة الرجل الحزين

والعلاقة بين الليل والرحيل فيه والأهة والحزن علاقة منطقية بسحت في الإصباح عن الموقف، كما تفصح عن مثيله الصورة الصوتية التي رسمها الحارث ابن حنظلة لناهته، وإن كان الموقف هنا أكثر حرماً، إذ يبدو الناقاة المسنة التي مدت صوتها الحزين شوقاً لولده، فأبكت بترديده وترجييعه ألفاً من الجمال، وسمع هذا الصوت الحزين من خلال الصورة على هذا النحو:

إذا شارف منهـن قامت فرجعت حنينا، فأبكي شجوها البرك أجمعا

ويصور عمرو بن كلثوم حزنه الذي يعوق حزن ناقاة فقدت وليدها، وهو بهذا يعبر عن شوقه، وحزنه لفراق الحبيبة وهو موقف يحتاج لأن يكون الصوت حنياً متوجعاً، يقول:

فما وجدت كوجدني - أم سقب أضلـكـه فرجعت الحنينا^(١١٣)

أما امرؤ القيس في رسم صورة ناقاة نصيح حزيناً، وكأنها تنكي بصوت شجي شبيه بصوت جبانري، وكانت الصورة الصوتية الآتية

إذا ما قدام حالبها أرئت كأن الهى بينهم تعي

ولقد استخدم امرؤ القيس الفعل الماضي (رئ)، حيث وجد أنه الصوت الأكثر دقة في تصوير ما يريد تصويره، ولقد جمع بين رنين البعير وصوت حمار الوحش، إذ شبه ببعيره بحمار وحشي يصيح بأنه وبصرقها بأبل يقوم عليها أخير، يقول:

أرئ على حلقب حبال طروقة كنود الأجور الأربع الأشرات

وسمع امرؤ القيس أيضاً صوتاً مشابهاً يرسعه في صورة أخرى يشبه فيها استجابة النساء إلى مدائه باستجابة البوق لصوت الفعل، وفي هذه الصورة يقول:

يرعن إلى صوتي إذا ماسمعه كما ترعوى عيط إلى صوت أعيس^(١١٤)

ويشير طرفة إلى صوت الفعل فيقول.

ترجع إلى صوت المهيب وتتقي بذى خصـل، روعات أكلف ملبد

وأكثر طرفة منها، صورة الطعليل العوى إذ يرسم فيها استجابة البوق لصوت

الفعل التشبيه بصوت مسمع ، سواء أكان هذا المسمع متغنياً أم عارفاً ، يقول:

إذا دعاهن أروعوين لصوته كما يرعوى غيد إلى صوت مسمع (١٢٥)

وفي صورته أخرى لعلقة يبدو صوت النوق زحلاً تشبهاً بصوت منحوح لدفع مخروق ، ذلك الدفع المهروم هز مه الرعد ، ويلون علفمة تشكيكه على النحو التالي:

تتبع جونا إذا ما هيجت زجلت كان دفا على علباء مهزوم

والشاعر هنا يحدد صفة ودرجة صوت النوق ، فهو منحوح يتكسر تكسر الرعد وكأنه زجل منغم.

ويرصد امرؤ القيس أيضاً صوت المس من الإنل وهو يصيح برفع الصوت ، فيقول:

يسير يصح العود منه ، يمنه أخو الجهد لا يلوى على من تعذرا (١٢٦)

ويسمعا علباء بن أرقم صوتاً آخر للناقة هو الصوت الشديد الخارج من الجوف ، كما يذكر الصوت الأبح معه:

له ألبه كأنها شط ناقة أبح إذا ما من أبهره نعم

وتبدو صورة الأعشى أكثر عراة ، ونشير إلى نفسية الشاعر حييها ، وفيها يصف صوت رجعه قديمي الدقة الأماميتين إلى صدرها ، وهي مسنرة فوق الحصى على هذا النحو:

كانما أوب بسديها إلى حيزومها فوق حصى الفدافد

نوح ابنة الجون على هالك تدبه رافعة المخلد

وصورة الأعشى لصوت الناقة القوية فوق الحصى صورة مشابهة:

ولقد أجذم حبلي عامدا بعفرناة ، إذا آل مصحح

وتولى الأرض خفا مجفرا فإذا ما صادف المرو رضح

فنداء ريمان خفها ذا رنين صحل الصوت أبح (١٢٧)

أما صورته أوس ، فتبدو عريضة طريفة ترصد لصوت النوق الأبح من خلال وصف سحب ماطر ، يقول:

هدلاً مشافرها بَحاً حناجرها تَرْجِي مِرابِعها في صحصح ضاحي
ويستخدم لبيد صوتاً آخر هو (الهدير) مثبهاً به صوت الرعد، ولعل هذا الصوت
الذي سمعه أقوى من الذي سمعه أوس - كما أشرنا - يقول لبيد:

تسمع الرعد في المخللة منها كهدير القرو في الأشوال (١٢٨)
أما أبو ذؤاد الإبادي فيسمع (الاررام)، وهو صوت الناقة من حلقها دون أن تفتح
به فاهها، وكأنه غمعة:

لجِب تسمع الصواهل فيه وحنين التلقاح والاررام
وعلقمة يستخدم (الحسين والترغم) وهو صوت تردد الجمل رغاءه في لهازمه،
وهو لفصيل صوت يحن منه حنباً خفيفاً، وسمع في تشكيل علقمة صوت الفصيل
مقروناً (ترغم) بينما تردد النوق العظام (الحسين)، يقول:

إذا تزعغم من حافاتِها ريع حنت شغاميم في حافاتِها كوم
وهي صورة تبرز حنا الأمومة، وتجاوب الأمات من النوق لصوت الفصيل،
والأصوات المرصودة هنا مختلفة في الدرجة والصفة وقد استطاع الشاعر بإحساسه
وسليقته أن يلاحظ العروق بينها ويرسمها جمالياً. ولاشك في أن خبرة الشاعر الفنية
تتحرك بقوة سحرية داخل ذاكرة تستوعب الانفعالات والعواطف والألوان
الصوتية، وتترجمها إلى معان وأفكار يشكلها الشاعر حسب فلسفته وبصيرته، ويجعلها
صورةً جمالية تجعل تدرم البعير - مثلاً - أهة امرئ حزين، وتجعل صوت رجع
يديها ندباً. ويصل من ثم - بفتية محسوبة - إلى أحاسيس المتذوق، فينعاطف معه
ويدخل في التجربة شعورياً، وهكذا نسمع الأصوات وتحمس، وتتجسد مفعمة بالحياة
والحركة.

وتعمر أماننا لوحات حية، يأتيها منها صوت الكلاب وهي تنبح وتهر، فيسمعها
شاعرنا الجاهلي، ويأخذ الأعشى، ويرسم عدة صور، يطل الكلب من إحداها، وقد
أجهده التباح:

سيتبجح كلبى جهده من ورائكم وأغني عيالي عنكم أن أوتبها

ويلتفت إلى كلاب غوره، فيصور:

ولقد طرقت الحصى بعد النوم، تنبطني كلابه

ثم ينتقل إلى موقف نفسي آخر، ويرسم:

ليعرّذن لمعدّ عكرها دلج الليل، واكفاء المنح

مثل أيام له تعرفها هرّ كلب الناس فيها ونبح

والهرير دون النباح، وقد يكون النباح في حرّ وبرد، ويكون الهرير - عادة - في البرد لقلة صبر الكلب عليه، والصورة الثانية تجمع بينهما، وكأنّ الشاعر أراد أن يعمم وجود المنح في الحر والبرد، وفي كل الأيام والطروف بينما نرى الأعشى في صورة أخرى يشير إلى حساء معمة تنعم بالدفء في أوقات لا يستطيع الكلب فيها نباحاً، يقول:

وتسخن ليلة لا يستطيع نباحاً بها الكلب إلا هريرا

وحين يصور مجلس أسبيرة شهاب مثل مصابيح الدجى، يرى أن الفناح أكثر ملاءمة، ولعلنا نلمح - ها - ليالي الصيف، يقول:

ومغنّ كلما قيل له أسمع الشرب، فقضى وصدق

في شهاب كمصابيح الدجى فظاهر النعمة فيهم، والفرح

رجح الأحلام في مجلسهم كلما كلب من الناس نبح^(١٢١)

أما لبند، فيعين المكان الذي علا فيه نباح الكلب، ويقول:

فبتنا حيث أمسينا قريباً على حصداء تنبحن الكلاب

وبفضل التسعري الفعل (هر) لكلايه، وقد اختلط عليه الأمر، أهرّت الكلاب

لسماعها صوت ذئب أم صوت ولد الصبيح، يقول:

فقالوا: لقد هرّت بلبل كلابنا فقلنا: أذنب أم عسى فرعل^(١٢٢)؟

وعتبة بن جبير المزني يفضل استخدام الصفة (نوابح) عندما أراد تصوير ماسم

من صوت:

فقلت لأهلي: ما بغام مطّيه وسار أضافته الكلاب النوابح

ونقل اللوحات الجمالية التي رسمها حاتم الطائي لصوت الكلاب، فنجده قد استعرض كرمه بأشاليب مختلفة، مستخدماً مفردات الصوت: (هرّ، أهرّ، هريز، يوايح)، وبأني صورته على النحو التالي:

نعماً محلّ الضيف لو تعلمينه	بليل إذا ما استشرفته النسوايح
إذا ما يخيّل الناس هرتّ كلابه	وشق على الضيف الضيف عقورها
فإني جبان الكلب بيتي موطاً	أجود إذا ما التمس شح ضميرها
إن كلابي قد أهرتّ وعودت	قليل علسي ما يعتريني هريزها
لعمراً رأيت الناس هرتّ كلابهم	ضربت بسيفي ساقى أفعى فخرت

وفي صورة رائعة رسمها التلمس بدي سلوكيات صيف طالت للقرى ليلاً، وقد صاح كما تصيح الكلاب ليهتدى في عتمة الليل إلى من يقريه، ويبدو الصونان (النساج والاستساج) ملوّنين بمفردات أخرى من المشاهد الحية المتحركة، جاءت على هذا النحو:

ومستببح تستكشط الريح ثوبه	ليسقط عنه وهو بالثوب معصم
عوى في سواد الليل بعد اعتسافه	لينبح كلسب أو ليقرع نسوم
فجأوبه مستسمع الصوت للقرى	له إتيان المهيبين مطعم

ويصف النابغة الكلاب باستخدام الصفة (عاويط):

جزى ربه عني عدي بن حاتم	جزاء الكلاب العاويط، وقد فعل
-------------------------	------------------------------

والعواء صوت ممدود وليس بدح، وهو لون صوتي آخر غير مارأينا فيما سبق من صور (١٣).

ولاشك في أن المدح الذي يعي هدفه ويحس فيه بدفع بالثقل أو المندوف للجمال إلى الدحول في صميم اللوحة الفنية، بحيث يعيش التجربة ويدخل إلى هذا الجزء من الحياة بحركتها وإيقاعها، ويتلمس الأشياء لمس من خلال طاقات لغوية استطاع المدح القد أن يفجره لحزمة النص الشعري أو اللوحة الفنية التي يريد تجسيد موضوعها، وبث الحياة فيها بكل ما لديه من أدوات جمالية.

والشاعر الجاهلي استطاع أن يعطي للصوت بإيقاعاته المختلفة وبعمائه المتباينة والمتشابهة نوعاً من الحياة المعقدة بالحركة، كما استطاع أن يعطي الجمادات عطاءً مشابهاً يصفي عليها نوعاً من العفوان الذي يسيطر على إحساس المتلقي، وكأنه يسمع الججلة والوسوسة والصليل والزجل.

وتجربة الشاعر الجاهلي - بحكم أنه ابن البيئة ويمثل جزءاً من وحنان مجتمعه - مع الحيوان طويلة، سواء أكان هذا الحيوان أليفاً أم وحشياً. ومن الحيوانات الأليفة التي رسم الشاعر صوته الحمار، وقد ورد من أصواته في الصور الشعرية: (الهاق أو الهيق، الشحاح، التمشير). والهاق هو الصوت المطلق للحمار، وأما التمشير فهو أن يكرر الهيق في طلق واحد، وقد يستخدم للغراب، يقال: عَشَرَ الغراب إذا نطق، أما الشحاح فهو رفع الصوت، وهو نائفل والحمار أخص، وأن استخدم للغراب أحياناً، كما استخدم التمشير له إذا أسَّ ورجع صوته.

ولقد ورد (الهاق والشحاح) في صورة هبة لحفاف بن بدة، إذ يقول:

عدل الهفاق لسانه فكأنه لَمَّا تَخَمَطَ للشحاح نقيب

ويلاحظ هذا صوت ثالث هو (تخمط)، أي هدر في حدة وغضب، وتستخدم المادة في وصف صوت أمواج البحر إذا التطمط واضطربت. ومجمل الصور يضم أصواتاً مختلفة لحمار حفاف، ذلك الحمار الذي كان يهدر بصوته غالباً وكأنه رئيس قوم، والصورة تشير إلى عفوان الحمار، يبيح تشير صورة عروة بن الورد إلى سلوكيات يهودية يعطي صورة لأسلوب تفكيرهم الحرافي المتعلق بدخول معقلهم (حبير) لم يكن منها، ويقضي هذا التفكير بأن من يدخل حبير لا بد أن يهق ويعشر، وبذلك يحمي نفسه - كما كانوا يفعلون - من الإصابة بالحنى يقول عروة ساخراً:

وقالوا: أحب وإنهق لاتضيرك حبير وذلك من دين اليهود ونوع

لعمري لنن عشرت من خشية الردي نهاق الحمير، إنني لجزوع

أما الحمار الوحشي، فقد حظي بصورة عدة ترصد: (رسيه وحنينه ونظريه وعماغمه وسحبته)، ولعل أكثرها رواجاً لفظ (الرسي)، يقول امرؤ القيس:

أَرْنُ فَصِيكَهَا صَخْبَ دُؤُولٍ يَعْبَى عَلَى مَنَاقِبِهَا الصَّبِيَّاءُ (١٣٢)

والحمار الوحشي يبادى أنه ليسوقها إلى المَهْل، بينما في صورته الثانية يطهر الحمار الوحشي صانحاً بآنته وهو مهتاج، يضربها ويصرّفها كإبل يقوم عليها أجير، يقول امرؤ القيس:

أَرْنُ عَلَى حَقَبِ حَيَالٍ طُرُوقَةٍ كَذُودِ الْأَخْيَرِ الْأَرْبَعِ الْأَشْرَاتِ

أما صورته الثالثة للصوت نفسه، فتصور الأثر ترفعى الكلأ وقد صانعت صغارها طالبة الماء، فصاح بها الفحل يباديها:

تَغَالِين فِيهِ الْجَزءُ لَوْلَا هَوَاجِرُ جُنَادِيهَا صَمْرَعِي لَهْنُ فَصِيصِ

أَرْنُ عَلَيْهَا قَارِبَا وَانْتَحَتْ لَهُ طَوَالَةُ أَرْسَاعِ الْبَيْدِ نَحُوصِ (١٣٣)

كما استخدم عمرو بن معد يكرب اللون الصوتي نفسه، فقال:

أَرْنُ عَشِيَّةً فَاسْتَعَجَلَتْهُ قَوَانِمُ كُلِّهَا رِبْذُ سَطُوعِ

ويلاحظ أن استخدام الشعاعين (الربيع) وهو الصوت الشديد المنصهر حرماً- كال دائماً في حالة ذاء الحمار الوحشي آنته، وبؤيد هذا المصمون الصورة التي رسمها لبيد لحمار وحشي مع آنته، وقد استخدم ههنا لوبيين من الصوت هما (ربيع، ونطريب)، وهي صورة صوتية طريفة تشبه الحمار الوحشي وهو يصيح بعوى مستهتر، سقاء ندبعه حتى ندا على هذا النحو:

أَضْرَبْ بِمَسْحَاجٍ قَلِيلٍ فَتَوْرَهَا يَرْنُ عَلَيْهَا تَارَةً وَيَصُومُ

يَطْرَبُ أَنَاءَ النَّهَارِ كَأَنَّهُ غَوَى مَقَاهُ فِي التَّجَسُّارِ نَدِيمِ

وفي صورة أخرى يقول:

أَذْلَكَ، أَمْ عَمْرَاقِي شَتِيمِ أَرْنُ عَلَى نَحَالِصِ كَالْمَقَالِي (١٣٤)

ويستخدم لبيد (السحيل)، وهو أشد هيفه، ويبدو الحمار في لوحه يقطع في هيفه الشديد الهادر وكأنه رئيس قوم يشكو اعتيلاً، أو شارب ظل يحسني الحمر طوال ليله، وينترم بصوت منقطع، ويقول لبيد:

يَجْدُ مَحِيلَهُ وَيَتَبَرَّ فَرِهِ وَيَتَبَعُهَا خَفِيفَا فِي زَمَالِ

كَأَن سَحِيلَهُ شَكْوَى رَيْسٍ يَحَازِرُ مِنْ سَرَايَا وَاعْتَوَالَ
تَبْكِي شَارِبٍ أَسْرَتْ عَلَيْهِ عَتِيقُ أَبَابِلِيَّةٍ فِي الْقَلَالِ
وَفِي صُورِهِ رَهِيرٌ ، يَبْدُو صَوْتُ الْحِمَارِ مِثْلَ صَوْتِ إِنْسَانٍ يَدْعُو صَاحِبَهُ:
كَأَن سَحِيلَهُ فِي كُلِّ فَجْرٍ عَلَى أَحْسَاءٍ بِمُؤُودٍ دَعَاءٍ (١٣٥)

أما الصوت الثالث الذي ذكره علقمة بن عبدة فهو (العماعم) ، وهو صوت يصدر عند الذعر ، وقد صورَ علقمة ثيراً راءاً وجرماً وحشية تحور من وقع الرماح:
فَظَلَّ لَثِيرَانِ الصَّرِيمِ غَمَاحٍ يَدَاعِيهِنَّ بِالنُّضِيِّ الْمَعْنَبِ
وَأَحْبِرَاءُ ، تستخدم الخساء (الحسين) حين تشبه نواح النساء على أحبيها بحنين الأُنثى ، والحنين هو الشديد من النكاء مع تطريب وترجيع في الصوت ، تقول:

فَنَسَاؤُنَا يَنْدِينُ نَوْحاً بَعْدَ هَادِيَةِ النَّوَانِجِ
يَحْنَنُ بَعْدَ كَرَى الْعَرِوِ نَ حُزْنٍ وَالْهَةِ قَوَامِحِ (١٣٦)

ولقد اتكأ عقل الشاعر الجاهلي على الأذن في تجميع العناصر الجمالية للصورة ، ولئن كانت العين قد تدربت على اكتشاف مواقع الجمال في المنظور أو المرئي ، فإن الأذن قد تدربت أيضاً على التمييز بين الأصوات ، واستخراج القيم الجمالية ، وتشكيلها تموجات صوتية ملونة ، تخدم الصورة . وقد برز هذه التموجات الصوتية الملونة في اللوحات التي يرسم فيها الشاعر السعاع ، وكأنها - فعلاً - تطرق أذاناً ، فتشعر بالارتباك والقلق حياً ، وبالهدوء والاطمئنان حياً آخر ، فعندما يصور عمرو بن معد يكرب نزال القوم ، نراهم وقد توترت أعصابنا قليلاً ، ونحن نتابع حركة المقاتلين ونسمع أصواتهم ، وكأنها أمام معركة حقيقية ، والسياق - كما أثرنا - يساعد كثيراً على تحديد الموقف المؤثر هذا ، ولنسمع مايقول:

لَمَّا وَقَعْنَا فِي التَّنَازُلِ خَفَخْتُ مِثْلَ النِّعَامِ مَخَافَةَ لِلْأَشْفَرِ

والخفخة صوت منكسر سمعه في صوت الثوب الجديد أو القرطاس إذا حركناه مثلاً ، وهو صوت نعله يشير إلى حركة أكثر من إشارته إلى صوت خارج من خوف النعامة كالرمار وغيره من أصوات رصد بعض الشعراء ، فنبعد مثلاً رسم

صوت النعام باستخدام لوين هما (الزمار وهو صوت الأنثى) و (العرار وهو صوت الذكر)، وغالباً ما يأتي الصونان معاً في صورة جمالية واحدة، تبدو فيها النعامة مستجيبة لنداء الطليم ويبدو التشكيل الجمالي الذي نحته لبيد على هذا النحو، وقد شبه صوت الطليم بصوت الناي:

متى ما أشأ أسمع عراراً بقرّة بجيب زماراً كاليراع المثقّب
وبنحت غيره صورة أخرى لصوت طليم وطبي:

ولا حنّت قطعانهم غداة ولا سمعوا التزيب ولا العرارا
وثالث بنحت صورة النعامة وهي تطرب، استجابة للطليم:

تحفّه هفّة سطعاء خاضعة تجيبه يزمار فيه ترنيم^(١٢٧)
وأما أبو ذؤاد فيأتي بصوت الطليم معزفاً:

ويات الطليم مكان المجنّ تسمع بالليل منه عرارا
ومثله لبيد يصف بقرّاً:

أدم موشحة وجون خلفه ومتى تشأ تسمع عرار ظليم
ويرسم بشر من أبي حارم صورة صوتية أخرى يلوّنها بعدة ألوان منها (يوحى،

نفقة، أنقاص، تراطن) وتبدو الأصوات بهذا التكوين الغني:

يوحى (لها بانقاص ونفقة كما تراطن في أفدائها الروم^(١٢٨))

وهو تشكيل طريف يستخرج من الذاكرة صورة لهؤلاء الغوم، وهم يتجادبون الحديث بالوان لعلية تبدو رطانة في سمع من يجهل لعنهم، كما تشير أيضاً إلى صفة هذه النفقة وهذا الإنقاص.

ويتناول عبيد بن الأبرص هذه الأصوات تداولاً مختلفاً، فقد مرّ على أطلال أحبائه، هم يؤنسها فيها إلا العرار والزمار، وقطعان النعم بين سود وربّ تجوب المكان، يقول:

قليلاً بها الأصوات إلا عوازفا عراراً زماراً من غياهب أجال

وصوت الدثب والتعلّب ضرب من الصور السمعية التي قل ورودها في الشعر

الجاهلي، وكذلك صوت الأسد وبأخذ مثالا على ذلك صورة محاربة شكلتها الحصاء في وصف أحيها صخر، تقول فيها:

تدين الخادرات له إذا ما سمعن زئيره في كل فجر
غير أن عروة يأتي بالثرير الفعلي للأسد، وقد شبهه بدوى الرعد، يقول:
كان خوات الرعد رزء زئيره من السلاء يسكن العرين بعثرا
ويشكل عبيد بن الأبرص أكثر من صوره لصوت الثعلب نبحار منها قوله:
يدب من حسنها دهبها والعين حملاقها مقلوب
وقوله:

يضفو ومخبها في دقة لا بد حيزومه منقلب (١٣٩)

والضغاء صوت صياحه، ويبدو فيه الذلة التي فرضها التشكيل الفني والموقف التصويري نفسه، بينما في الصورة الأولى يراه يدب ديباً مقلوب العين من الخوف، وإذا، فإن ديبه هنا يشير إلى انحناء صوت الحركة، بحيث يكاد يحتفي، تلك الحركة التي أشار إليها الشعري بطريق غير مباشر - حين ذكر هزير الكلاب لسماعها صوت ذئب، أو ربما صوت ولد الضبع، ونحن نمتشعر هذا الصوت الخفيف هنا في قوله:

فقالوا: لقد هرت بليل كلابنا فقلنا: أذنب أم عسي فرغل

ولئن كان الشعري - هنا - غير متأكد من مصدر الصوت، أمر الذئب أم غيره، وقد بدا حقيقياً، فإنه في صورة أخرى يسمع هذا الصوت صجيجاً، ويرسمه مع مجموعة من الذئاب استعواها أحدها فموت، وكان صونها أشبه بصراخ ساء فقدن رجالهم أو أولادهم، ويرى هذا الصوت علنياً في لوحة متحركة على هذا النحو:

فضج وضجت بالهراخ كأنها وإياه نوح فوق علياء تكل

وقد يأتي التشكيل الفني لهذا الصوت دور تحديد درجته أو صفته بل يشار إليه عاماً، كما هو عند الأعشى وإن كان لفظ (داب) يشير إلى الصوت الماصي القوي، وهو هنا صوت البقرة الوحشية وليس صوت الذئاب، إلا أنه يوحي بشيء من الارتفاع:

وعين وحشية أغخت فارقتها صوت الذئاب ، فأوت نحوه دابا

وقد لا يذني بأي لفظ صوتي ، وإنما يفهم من حلال الصورة ، فالأعشى يرسم صورة التعاليف لاهية لاعية ، واللعب يصحبة الصوت غالباً ، سواء أكان خفيضاً أم عالياً ، ولعله في هذه الصورة خفيص لأنه في هيكل عبادة ، يقول:

إن الثعالب بالضحي يلعين في محرابها (١٠)

أما النابعة فينسقي لونا صوتياً أحر هو (العواء) ، وما دام في قدر موحش ، فإنه يبدو عالياً ممدوداً ، ويقال لعة: عوى الكلب والدب لوى حطمه ثم صوت وصاح ، وهكذا بدا التشكيل الفني لصورته:

ومهمه نازح ، تعوى الذئاب به نائي المياه عن الوراد ، مقفار

إن هذه الأصوات السمعية التي استعرضناها في صور فنية ، قد استثيرت من رصيد ذاكرتنا ونحن نصوغ الصور من جديد مع الشاعر ، هذه الصور التي استخدمت الرموز الصوتية أو الألفاظ الصوتية وسيلة لتجسيد ما يجيش في صدر الشاعر من أفعالات تجاه الأصوات التي تحيطه ، وما يحمله من أفكار ومضامين ، أفرعها في تشكلاته الجمالية التي كان من بينها لوحات تضم أنواعاً أخرى من الأصوات الحيوانية إلى جانب أصوات الطير الملوحة.

ونحن في القطاة بتشكيل لأبأس به من صور الشعراء ، فالشعري يصف سباقاً بيده وبين قطاة إيهما يستطيع الوصول إلى الماء أولاً ، فيقول:

وتشرب أسأري القطا الكدر بعدما مرت قريبا احتافاها تتصلصل

كان وغاها حجر تيه وحوله أضاميم من سفر القبائل نزل

وتشبيهه أصوات القطا بأصوات جمهور من المسافرين نزلوا إلى الماء تشبيه - إلى حد ما - عريب ، فالوغي في الأصل أصوات النمل واليعوص ويحو ذلك إذا اجتمعت ، ويحمل اللفظ أيضاً معنى الجلثة ، ولعل هذا الاجتماع وهذه الجلثة هي التي جعلت الشاعر يربط بين القطا وما أحدثته من أصوات وجلبة وجماعة المسافرين إذ تكون الجلثة والاختلاط غير المفهوم سمة عالية عليهم ، وإن كان هناك هروق هي

درجات الصوت محتلط ذو رنين، ويقرنه زهير بلفظ (صوت) ثم يصورها طائراً أو
تجتهد في طيرانها، فيقول:

عند الذنابي لها صوت وأزمة يكاد يخطفها طوراً وتهتك

ومادام الصقر - في هذه اللوحة - يلاحقها ويكاد يخطفها، وهي تستخرج أقصى
طيرانها، فإن صوتها - لا يد - وأن يكون ذا رنين محتلط، لأنه صوت حائف، بينما
الاحتلاط في صورة الشغرى يشير إلى كثرة عددها ونهاكها على الوصول إلى الماء
قبل غيرها، وهي لاهية غير عابثة بما يحيطها، ولعل حبطاً من التشابه يربط بين
الصورتين مع اختلاف في التفاصيل، ومن ثم اختلاف في درجة الصوت ولونه.

ويختار المختل بن عويمر الهدلي لوناً صوتياً آخر جعله (زجلاً)، وهو - كما نعلم -
أقرب إلى العناء لما فيه من التطريب، وقد يكون استخدامه إشارة إلى مرح العطاء
على هذا الماء الذي صوره بقوله:

وماء، قد وردت، أميم، طمام على أرجانه زجل الغطاء^(١٤)

ويطل الحمام من لوحات الشعراء الفنية، فيشينا بغنائه ويشجينا بنوحه، وعنترة
يرصد اللوبين من حلال مواقفه النفسية، ولقد كان أكثر الشعراء ولو عاً بصوت
الحمام، وملامح صوره توشى بأن غناء الحمام كان يأتي في التشكيل الحزين، سواء
أكان هذا الحزن صادراً عن فقد موت أو فقد سر ورحيل، ومن اللون الأول اختار
غير عنترة تشكيلاته، ومن هؤلاء بنت مالك بن بدر من بني فزارة، حين قتل أبوها
في حرب داحس والغبراء، فقالت ترثيه:

إذا سجت بالرقمتين حمامة أو الرس فاهكي فارس الكتعان

وسجع الحمام هديله على جهة واحدة، وهو أشبه بواصل الشعر من غير وزن،
وذلك لأنه يصدر من الحمام بموالة الصوت على طريق واحد، وفيه تطريب
وحنين. ولعل طبيعة هذا الصوت تنير مواجيد النص، خاصة إذا كان المرء في حالة
حزن، كأن يموت له عزيز، أو يرحل حبيب، وهي حالات ومواقف يستدعي من
الشاعر أن يستخدم من الألوان الصوتية للحمام ما يوافق حاله النفسية وموقفه

الشعوري، كما نرى في التشكيل الفني لمعلقة الفحل، إذ يقول راثيا قتلتي قريش يوم بدر، ومن بينهم أبنا حاله عنبة وشيبة أبنا ربيعة:

ألا بكيت على الكرام بنسي الكرام أولى المصاح
كبكا الحمام على فروع الأيك في الغصن الصواح
يبكين جزني مستكنات يرحن مع الروائح
أمثالهن الباكيات المعولات من النوائح

والمفردات الصوتية هنا إسمية أكثر من أن تكون للطير، ماعدا (الصواح)، فالبكاء والمعولات والنوائح ألصق بالإنسان، ولكن التشكيل الفني مزج بين الإنسان والحمام، فبدت الصورة ملونة بأصوات مختلفة، كلها حربية حرنًا بليق بالموقف الباكي ويتفق مع موقف ذب الميت القليل خاصة، هذا وقد نرى في الحاشي الثاني من الصوت الحزين، الصوت الذي يلّون هراق الأحنة ورحيلهم وبعدهم عن العشق من المبدعين هؤلاء. ويتصدر عنزة هؤلاء جميعه في تلوين تشكيلاته الفنية بهذا اللون الصوتي الحزين، وأكثر ما رسمه كان الندب، والدمع، . والندب كما مر معنا سابقاً هو نكاء الميت ونعداد صغافته والدعاء بحسن الناء عليه كأن تقول النادبة مثلاً: (وافلاناه، واهناه... إلخ)، وهو في كل صوت حزين يك يثير الشجن.

وقد استخدمه عنزة - بكثرة - مع الحدم والطير عامة، كما استخدم (النواح) و(الحبيب) وهما معروفان بثيران إلى رفع الصوت بالبكاء، ومن صوره في هذا قوله يخاطب فيه عيلة:

كيف الملو وما سمعت حمانما يندبن إلا كنت أول منشد
وفي صورة مماثلة تماماً مع تعبير الكلمة الأخيرة من البيت، يقول:

كيف السبلو وما سمعت حمانما يندبن إلا كنت أول باكي

وعليه. فيكون (الإشاد) هذا هو البكاء عنده لتشابه السياقين تماماً. ويجعل عنزة الطير بوجه عام - يندب أيضاً ويروح، يقول في إحدى صوره.

يا طائرأ قد بات يتدب ألفه ويتوح وهو مولة حيران

والثدب- هنا- يدب فراق لاندب موت، ونوح الطير وله وحيرة، ييم ثم يين
في البيئتين الأولى سببا لندب الحمام، وأن كان قد أثر فيه فاستنكاه، وقد يدوح الطير
فيشوقه، ويجسد هذا الشوق بقوله:

وما شاق قلبي في الدجى غير طائر ينوح على غصن رطيب من الرند
ويشجيه الحمام بنوحه كذلك:

ولقد ناح في الغصون حمام شجاني حنينه والنحيب
بات يشكو فراق ألف بعيد وينادي: أنا الوحيد الغريب

والربط- ها- وأصح بين النوح وفراق حبيب بعيد، ولذا، فإن النوح فيه أشبه
بالأنين والحنين (وهما التأوه وترجيع الصوت بحزن شديد) منه بالنواح بمعناه
المعهود، ومن ثم فإن الصوت يبدو أكثر انخفاصاً.

وقد يشير الشاعر إلى درجة الصوت في النواح، حين يصفه بالعلو، ثم يشعرنا
بأن نوحه أعلى صوتاً من نوح الطير لأنه أشد تألماً وأكبر همّاً وحرماً، يقول في
تشكيته:

وفي الوادي على الأغصان طير ينوح، ونوحه في الجو عال
فقلت له، وقد أبدى تحيياً دع الشكوى، فحالك غير حالي

ولم لا يكون نواح عنبرة أعلى صوتاً وهو الذي علم الطير والحمام البكاء
والنواح:

ألم تسمعي نوح الحمام في الدجى فمن بعض أشجاني ونوحه تعلموا

ذلك النواح الذي يجعل من دموعه فيصاً لا يشبهه فيص، ورغم هذا، فعل الشاعر
يطلب من الحمام أو الطير أن يسمعه بنوحه، وكأنه سبب فقط لإثارة مواجهته
ومواجهته، يقول مستعرضاً حالته الوجدانية:

زدني من النواح واسعدني على حزني حتى ترى تحيياً من فيض أجفاني

وقد يسأل الطير أيضاً عما إذا كان قد شجا غيره من العشاق الباكين، وفي سؤاله يرفع صوته مادياً باكياً معانياً، وفي تشكيله هذا يستخدم أكثر من لوز صوتي (سأل، أين، حين، نادى، هنف)، وهي ألوان عرضنا لها سابقاً، يقول:

وسألت طير الدوح كم مثلي شجا بأنيبه وحبيبه المنزرد
ناديسته ومدامعي منهلة أين الخلي من الشجي المكمد
لو كنت مثلي مالبثت ملاوة وهنفت في غصن النقا المتأود
والأصوات هنا مقسمة بين الشاعر والطير، فطير الحنين والأنين، والهناف مشترك بينهما، ويستقل الشاعر بالسؤال والنداء، وفي صورة أخرى يحد صوت الطير غناء وإن كان ينصم الحنين أيضاً، وهنا يكون الشاعر قد حدد وصفاً للصوت - كما حدد ماقبله - هو الحنين والغناء، يقول:

وقد غنى على الأغصان طير بصوت حنينه يشفي الغليلا^(١٤٧)
ولأول مرة يرى عنتره أن غناء الطير - وإن كان حزيناً يشفي عليه، ولعل ذلك بسبب أنه أبكاه فأراح صدره مما يحمل من نيران شوق وحسرة وفراق، والدمع يغسل القلوب كما يقال.

وقد سمع غناء الحمام عند الطويل الغنوي بصورة معايرة، فهو مثل غناء السكارى:

يغنى الحمام فوقها كل شارق غناء السكارى في عريش مظلل
وإذا، فهو غناء متقطع يعلو ويخفض بتدرج غير منتظم، ولا يبدو في التشكيل حزيناً، وإن بدا عليه الوهن أما عنتره فيستخدم (الهناف والتعريد) في صورة أخرى، وقد يكون التعريد والسجع أكثر المفعولات الصوتية التي تصاحب ذكر الحمام وتعيّر صوته، يقول:

وقد هنكت في جناح ليل حمامة مغردة تشكو صروف زمان
ومن الملاحظ أن عنتره - فيما عرضنا له من صور - قد استخدم عدة ألوان صوتية، منها (ندب، نواح، حنين، تزدبد، نداء، شكوى، أنين، هناف، غناء،

تعريف) وهي أصوات يلعب البعد الإنساني فيها دوره، فالألوان هذه ترد عادة في وصف صوت الإنسان في مواقف مختلفة، وأكثرها التصاقاً بصوته: (الدب، اللواح، النداء، الشكوى، الأبن، الهتاف، الغناء) أما التعريف فهو بالحمام والطير أخص إضافة إلى السجع.

وبعد، قلم يحرص الشعراء على رسم مواجدهم من خلال استعراض بكاء الحمام ونواحه؟؟ هناك حرافة عربية قديمة - نعلها نصر هذا الربط - قد انتشرت في البيئة الجاهلية، تزعم أن هديلاً كان على عهد نوح فقدته أثناء فيكته، وعدت كل نائحة من الحمام نوح عليه، ربما تصاماً ومشاركة وجدانية. ولقد استعاد الشعراء القدامى من هذه الحرافة في تشكيل بعض صورهم الفنية، خاصة حينما كانوا يحكون قصة حربهم على فراق حبيب، وهو ما عانت منه الحمامة المذكورة. ولقد تعرضت النابعة لهذه الخرافة أثناء بكائه على أطلال حبيبته التي رحلت فعدت ديارها ملعباً لصروف الدهر، تتعاورها الأنواء، وهو يشكل صورته الفنية منضمة هذه الخرافة القديمة على هذا النحو:

بكاء حمامة، تدعو هديلاً مفجعة، على فنن، تقني
وقد ربط النابعة - هنا - بين البكاء والمحبة والغناء والدعاء، وكلها أصوات يختلط فيها الصوت الحزين بالحنين الصادر عن الغناء عادة، ولعل الحر المرمن - عند هذه الحمامات - فرض هذا الصوت الحنون، الذي حفت حذته مع الزمن، وأصبح - فيما بعد غناء هادئاً وصدى لمجبة أو فاجمة قديمة.

وأما تطريب الطير، فيرى فيه امرؤ القيس لونه المفضل الذي يصف من خلاله ربق الحبيبة الشبيه بالدماء والغمام والخزامى، يقول:

يعل به برد أنيابها إذا طرب الطائر المستحضر^(١٣)
والتطريب هو الغناء بترجيع الصوت، وهو صوت فرح يتسم بالطول والامتداد، ويشعر بالراحة التي أوحى بها التشكيل الفني المتكئ على البعد النفسي للشاعر في موقف نشوة.

ولئن كان الحمام قد عثر عن الفرح حيناً والحزن حيناً آخر، بكل ألوان صوته

ودرجاته، فإن العرب افترس ثلوث فأم لا يخرج عن الشؤم والمصائب وقسوة
الرم، ولذا كانوا يقرنونه بالبين، وتحتصر ألوانه الصوتية في المفردات (شحيح،
نعيب، صوت، نواح، نذب، صياح، نقيق).

وشحيح العرب ترجيع صوته وهو مسّ، وهو كلما كثر غلط صوته، حاله حال
الإنسان، وقد ورد في صورة الأعشى:

إنني أخاف الصررم منها أو شحيح غرابها
والربط-ها- بين البين والعراق وشحيح الغراب واضح انطلاقاً من هذا الفكر
الحضاري الذي يعطى الكائنات قدرات حراية أحياناً، كأن يعتقد أنها تسير حياته
إلى الحير إن كان يتفاعل بها أو عكسه إذا كان يتشائم بها، ونراثنا الحضاري في هذا
له باع طويل لو أن الإبداع بألوان متعددة.

ولقد استخدم عامر بن الطويل صيغة المبالغة حين وصف حصانه في المعركة،
فقال- مارجاً بين صورته وصورة الغراب:

مقارب الحنكين شحاج الضحي أرن كأن جناحه مشدود
وأما (النعيب) فهو صوت الغراب المرتفع وكأنه صياح، وقد استخدمه عبيد بن
الأبرص في صورتين، يقول في إحداها:

وأبو الفراع على خشاش هشيمة متكبها إبط الشمال ينعب
وفي الأخرى يؤكد على مضمون الشؤم والحراب إلى درجة الغناء:

ولقد شهبنا بالجفار لدارم نارا بها طير الأشانم ينعب
ونسب الصوت دون تمديده، فقد استخدمه عنتره موحياً بالخوف من إحياء هذا
النعيب، يقول:

يا عجل كم يشجي فؤادي بالنوى ويروعي صوت الغراب الأسود^(١٤)
وذلك لأنه- حسب اعتقادهم ينذر بعراق وشيك، وعنتره ابن مجتمعه بما لديه
من فكر حضاري يرى في هذا الاعتقاد الخرافي جزءاً من الحياة، تلك الحياة

الخاضعة لتأريخ طويل من العبييات .

ويعكس صوت الغراب هذا حالة عنثرة النفسية، وهنا، يدفع متجاوباً عاطفياً معه، يحييه، ثم يرسم هذه الاستجابة بقوله:

ينوح على إلف له، وإذا شاكاً شكا بنحيب، لا ينطق لسان
ويندب من فرط الجوى فأجبتة بحسرة قلب دائم الخفقان

وصوت العراب هنا - بألوانه - يختلف عن صوته عند عبيد، لاختلاف المواقف وتباين العواطف.

وينتقل عنثرة إلى لوبيين آخرين لصوت الغراب، وهما (الصياح والنعيق)، وقد يوحيان بالارتفاع، يقول:

إذا صاح الغراب به شجاني وأجرى أدمعي مثل السلالى
ويقول:

يا عبل، كم تتعق غربان الفلا قد ملّ قلبي في الدجى سماعها
والحمام والعراب عند عنثرة لا يختلفان كثيراً في تجسيد معاناته، فالحمام يندب ومثله العراب، وهما يبكيان ويوحان من فرط الجوى والشوق، ويدفعانه إلى النكاء، بل يستثيران أشجابه وشكواه، وقد يتجاوب ويعليهما ويتعوق عليهما شوقاً وألماً وبكاءً وحسرة، فإذا كان بعيداً من نار الفراق، فهو يكتوى بها، وهكذا نجد أن صوت الحمام وصوت العراب بألوانيهما ودرجاتهما وصفاتهما عند عنثرة يختلفان عنهما عند غيره من الشعراء، فعند هؤلاء، يعرّد الحمام ويغني ويضطرب علاوة على نكاته ونواحه، بينما عند عنثرة يعلب عليه الذب والنواح، والعراب عند هؤلاء يدير شؤم وحراب وموت وفناء، وهو عند عنثرة يدير فراق أحياناً، وعاشق يبكي أليعه الذي رحل كما يرحل المصاهر أو كما ترحل حبيبة عنثرة، فإذا ذب وناح فإنه يندب ويوح من فرط الجوى والشوق وليس بدأ حنانياً كما هو الحال عند غيره، حتى في صورته التي يشير فيها إلى الروع والفرع، فإنه لا يشعر بما بنوى الموت، وإنما بنوى رحيل لأكثر، وإذا فإنه يستحدم (النعيب) على غير استخدام غيره، حيث

يتضمن الغناء المحتوم ، ماعدا ما جاء في تشكيل نقيط بن زرارة ، إذ ربط بين النعيب والشوق حين ذكر أطلال الأحبة ، ولم يتعرض للغناء أو بذر الموت ، وكأنه في هذا يشارك عنبرة الموقف النفسي من الغراب وبعيبه ، من حيث إثارته للشوق ، يقول لنقيط :

بكيت تعرفان آياتها وهاج لك الشوق نعب الغراب
ومع ذلك ، فقد كان الغراب عند العرب أكثر شؤماً من جميع ما يتطير به في باب الشؤم كما يخبرنا الجاحظ .

ويسوقنا الكلام عن العراب إلى استعراض ما جاء في (النوم والصدى) من شعر ، ذلك الطير الذي يوحى بالانطباع بصره ، وهو والعراب من المردات المشنومة في نظر العربي القديم . ولقد أمدّ النوم الشعراء بمجموعة من التشكيلات العبية ، وأثار عندهم عواطف متباينة ، أظهرها العاطفة القائمة الناتجة عن الخطرة السوداء والتشاؤمية والرؤية الخرافية .

ورؤية المبدع - عادة - وليدة التحام الروح بالمادة ، كما هي وليدة الموروث الحضاري ، والامتزاج الحقيقي بين قلب المبدع وعقله من جهة ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة حوله من جهة أخرى ، ولذا يعمل الخيال عنده على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة والموروثات ، وذلك لأن الحبال - كما يقول كولردج - قوة تركيبية سحرية تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة ، كما أن التفكير العميق لا يبلغ إلا ذو إحساس عميق . والشاعر الحاهلي ذو إحساس عميق ، ومن خلاله استطاع خلق التوازن بين إرادته الواعية وغير الواعية ، ومن خلال فهمه ورؤيته وفكره استطاع أن يصوغ بصوصاً جمالية تأثير لذيذا مشاعر جمالية ، وبفعل خياله الخلاق استطاع أن يجسد الصور أمامها وكأنها واقع محسوس ، مرئي ومسموع .

ومادام الشعر نبغ وجدان الشاعر ، وهو جزء من وجدان مجتمعه ، ويؤمن بما يؤمن به هذا المجتمع فإن رؤيته الشعرية - فيما يتعلق بالنوم - رؤية يلعب فيها الفكر الميثولوجي ويلوبها ويوحها بحيث يرى اليوم رمزاً للشؤم أو العراق أو الخلاف من

جهة، وأيضاً في الصحراء يصدق كالفياض كما يقول أسعاب بن حارثة من جهة أخرى، وإن كانت الرؤية الثابتة بادرة في الشعر الجاهلي، تبعاً لرؤية المجموعة في ذلك الزمان، وهي رؤية تشاؤمية كما قلنا. فإذا كانت متعائلة أو فيها مسحة من تفاؤل، فإنها تجعل من العيق عناءً ومن النسيم صداًحاً. وتأسيساً على ذلك كله، فقد لَوَّنَ الشاعر الجاهلي صورته الفنية في هذا الجزء من تصويره بألوان ومعدرات صوتية من بينها (يؤنس، يكي، يصيح، يستتيه، يشكي، يبادي، ثم: صдах قيان ناقوس، نثيم، تفريد، تنعم، زقاء).

ويأتي الأعشى ليستفيد في تشكيله من المردة الأولى ويقربها بالصحراء. والمرء في هذا الركن الكثيب بجنّاح عاده إلى من يؤنسه حتى وإن كان هذا الأبيس يوماً، وهذا ما شعر به الأعشى، وقد فرض عليه شعوره هذا التشكيل:

ويهماء بالليل غطشي الفلاة يؤنسنني صوت فيأدها
وفي صورة أخرى يقول:

لا يسمع المرء فيها ما يؤنسه بالليل إلا نثيم اليوم والضّوعا^(١١٥)
ولكونه في الفلاة ليلاً، وتليّك وطأنه التي تريد من الوحشة، فإن حاجة الشاعر للأُنس هنا صرورية، ومن هنا كان هذا اللون في الصورتين.

والنثيم صوت فيه صعب أشبه بالأبيس، ويشعرنا الفعل (يؤنس) بالصوت الخفيض أيضاً. والجمع بينهما يعطي شعوراً بأن ما يسمعه الشاعر لا يفرّه، فإذا أصغى لفظ (الضّوع) وهو طائر ليلى كالهامة يصدق إذا أحسّ بالصباح، فإن صورة الأس وعدم الوحشة تعكس إحساس الشاعر في تلك اللحظة، علاوة على أن لديه نظرة تفاؤلية، وعادة ما تكون مطلقة مزحة، ولعلها انعكاس لحبائه اللاهية التي ترى كل شيء عبثاً رقيقاً، وكل صوت نغماً وصداًحاً، حتى وإن كان صوت بوم.

وإذا كان اليوم يؤنس الأعشى، فإن صوته في أدن أسماء بن حارثة صдах وعرف أله، وهو في هذا قريب من الأعشى في الرؤية والموقف النفسي، واسطلاحاً من دُمّله هذا وعاطفته تجاه هذا المخلوق لحظة تصويره ورسم موقعه الشعوري

نحوه، شكل أسماء صورته هذه:

وبه الصدى والعزف تحسبه صدح القيان عزفن للشرب

أما الأسود بن يعفر، يسمع صوت اليوم تغريداً في الأصل، يقول:

نفع قليل إذا نادى الصدى أصلاً وحان منه ليهرد الماء تغريد

وقريب من هذه الروية، تشكيل ربعة بن مقروم إذ يقول:

في مهمه قذف يخشى الهلاك به أصدائه ماتني الليل تغريدا

والتغريد تمديد الصوت، ولا شك في أن الصحراء بريده طولاً. ورغم أن التغريد يؤنس، إلا أنه هنا يشعر ببعض الوحشة، وإذا، فإنه أس من نوع خاص يشعر به الساري في صحراء قفر يحتاج إليها إلى أنيس وإن كان يوماً. ويسمع المرقش درجة محتلعة للصوت، وهو صوت عالٍ منتظم الاهترارات والترددات، وكأنه نواقيس تصرب في هدأة الليل، ولعل انشعاه لذين النصاري قد أسهم بهذا الإحياء، والناقوس مصراب يضربونه إيقاعاً بحلول وقت صلاتهم، وبه لوّن تشكيله منحصراً عاطفته:

وتسمع ترقاء من اليوم حولنا كما ضربت بعد الهدوء النواقيس

والنصياح من المفردات الصوتية التي استخدمها عبيد بن الأبرص في تكوين صورته، وقد قرن هذا الصوت بالهام، وهي - لغة - أسنى اليوم، وذكرها (الصدى)، ويشعرنا التشكيل بالوحشة والخوف وانعدام الأس، والفعل (تصيح) في هذا الوصف المنطلق من الموقف النفسي للشاعر أكثر دقة في استخدامه من المفردات الصوتية السابقة الذكر، وهكذا تتدخل الأحاسيس في إصفاء مسحة من النفاؤل أو مسحة من التشاؤم على الصورة الفنية التي رسمها الشعراء، يقول عبيد:

وخرق تصيح الهام منه مع الصدى مخوف إذا ماجئته الليل مرهوب

وقريب من هذه الصورة مارسه المرقش الأكبر بقوله:

دارت رحاها قليلاً ثم صبحهم ضرب يصيح منه حلة الهام

ويلاحظ أن معظم الأبيات هنا، يبدو الليل فيها من ألوان الصورة، بينما يرى الصبح في الصورة الأخيرة، والليل يعطي شعوراً بالعموص والقائمة، بينما الصباح يشعر بالارتياح، غير أن الصورة الأخيرة تضم موقفاً دائماً، هو موقف حرب يكثر فيه القتل، وإذا، فلم استخدم الشاعر الفعل (صبح) مادام الصباح يشعر بالارتياح والتفاؤل مثلاً ٩٩، إن استعراض التشكيلات العبية التي جاء الفعل فيها تشير إلى معرك، واستخدام (صبح) فيه منسحق من تصور ميثولوجي لنجمة الصباح (الزهرة) التي اشتقوا من اسمها الفعل (صَبَحَ)، ذلك الاعتقاد القاصي بالتقرب - صباح العرو - إلى آلهة الحرب (نجمة الصباح) حسب منطقهم، وهي التي عرفها البابليون القدماء منسقة بالقسوة، تلك التي (تجعل الأخوة يقتلون، وتقلب كل شيء رأساً على عقب) كما تقول الملحمة البابلية، وهكذا يكون تشكيل المرقش مقبولاً.

ومثله تشكيل عبيد، وقد صممه ماقعته اللحميون بقومه من تحريق وتعذيب، يقول:

في كل واد بين يشرب فالقصور إلى اليمامة
تطريب عان، أو صياح محرق، أو صوت هامه

ولون (الصباح) رغم إيجائه القائم الذي شَم منه رائحة الموت هنا، إلا أن عمرو ابن معد يكرب لَوّن به صورة غير متوقعة، غريبة، جعل فيها صياح اليوم كصياح الندامى والشرب في بيت حمار، كما جعل له وقفاً أحر يشعر ببعض المرح وعدم الاتزان.

لصاحت تنادي الهام منهم بأرضنا صياح الندامى حول بيت تجار^(١٠٧)
مع أن الموقف دام أيضاً، يشير إلى تقبلهم الأعداء تقبلاً شديداً، إلا أن رؤية الشاعر وموقفه النفسي حينها أباحا له هذا التشكيل، واليوم يستتبه الضيفان أيضاً كما يقول عتبة بن زهير المرسي، وإن كان الأراح صدى الصوت عامة:

ومستبج بات الصدى يستتبهه إلى كل صوت فهو في الزحل جانح
(ويادي) في صحراء مهولة آخر الليل كما يقول الأعشي:

أهضني بها الأهوال في كل قفرة ينادي صداها آخر الليل بومها

وهي صورة يتخللها القلق والتعب على عكس صورته السابقة، وبداء النوم يشير إلى ارتفاع في الصوت، بينما اللون الصوتي الذي استخدمه في صورة مشابهة علقمة بن عدة يبدو محتلاً حقيقياً، يقول:

بمثلا تقطع العومة عن عرض إذا تبقم في ظلمانه اليوم^(١٨)
وفي النهاية نسمع أنشئ اليوم في تشكيل عروء مجيبة شاكية، وهذا يبدو أكثر أنساً وضعفاً، يقول:

تجاوب أحجار الكناس وتشتكي إلى كل معروف تراه ومنكر
وقد تشير الشكوى هنا إلى اعتقادهم بأنه، إذا لم يؤخذ بثأر القتل، تخرج من قبره هامة نطل نصرخ: "اسقوني اسقوني" حتى يؤخذ بثأره، وقد أشار إلى هذا الفكر الأسطوري ذو الإصبع العدواني بقوله:

يا عمرو ألا تدع شمتي ومنقصتي أضربك حتى تقول الهامة اسقوني
ويذكر ابن الأعرابي أن العرب كانوا يتشاءمون باليوم إذا وقعت على بيت أحدهم فكان يقول: (تعت إلي نصي أو أحداً من أهل داري)، فجاء الحديث النبوي الشريف (لا عدوى ولا طيرة ولا هامة ولا صفر) ينفي ذلك ويطلبه كما كانوا يزعمون أن الهام طائر صغير يمثل نفس الإنسان ينسبط في جسمه، فإذا مات أو قتل لم يزل مطبقاً به في صورة طائر بصرخ على قبره مستوحشاً، كما يزعمون إنه يكرر حتى يصير كصرب من اليوم تصدح في الديار المعطلة كما يقول المسعودي في مروجه^(١٩).

وإذا عدنا إلى نصوص جاهلية أخرى نرصد لصوت النوم بعد لبيد بن ربيعة يجعل اليوم ذا كياً لما أن سمع شجراً مثيله، فيقول:

ولقد قطعت وصيلة مجرودة يكي الصدى فيها لشجو اليوم
ونختم بتشكيل طريف رسمه سويد بن أبي كاهل لعدو يأكل العبط قلبه، وهو متبحر يدعي القوة في غياب الشاعر بينما يصعب في حضرته، وكل ذلك حسداً منه، يقول سويد، وفي قوله مسحة تشاوم:

رباً من أنضجت غيظاً صدره قد تمنى لي شراً، لم يطع
مزيد يخطر مالم يرني فإذا سمعته صوّتي انقمع
لم يضـرنـي غير أن يحسدني فهو يزقو مثل ما يزقو الضوع^(١٥)

تلك هي التشكيلات التي رصدت لنوم صوته، بدرجاته وصفاته، تلك التي تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، وبين القوة والضعف، وهي توحى بالخوف والتشائم كما توحى بالأس، تنعاً لحالة الشاعر النفسية في مواقفه المختلفة، رغم أن المهدد - ساعة تكوين صورته وإطلاقاً من موقعة العسي حينها - كان يعيش موضوعه بكل وحدانه، ويخلع عليه عاطفته، ويستغرق في تأمله، ثم ينتهي إلى تشكيل يحقق الوحدة الحيوية وراء كل الحريثات، من خلال النضام الذات بالموضوع، والروح بالمادة.

ورؤية الشاعر للوجود، والتي يجسدها عمل هي متماسك، تحتضن حالته الباطنية وتعرض عن تجربته وتتطوي على حقائق كونية أو فلسفية أو نفسية أو غير ذلك، وبقدر سيطرة الشاعر على اللغة والأدوات الفنية ورموزها، بقدر ما ينجح في إدخالنا إلى عالمه هذا، وباستثماره لخصائص الألفاظ أو الأصوات وإيحاءاتها، يصل إلى عمل هي ناحج يعطي من الدلالات ما يلقي الصوء على المصاميم الفكرية التي يتعرض لها في صياغته ويدفعنا إلى موارره رؤية أو الاقتناع بملامحها الموحية.

إن طبيعة الشاعر وقدراته الفنية وسيطرته على تجربته وتمكنه من عناصره، كل ذلك ينحكم في قيمة العمل الأدبي، كما يستطيع أن يقل للمتلقي الانفعال بالموقف والتأثر به كما يفعل بالموقف نفسه الشاعر قبل وبعد تسجيله فيها.

والمبدع الجيد الذكي يستطيع أن يشبع إحساساً معيناً دون غيره، من خلال التأثير الرمزي عن طريق الصورة، والتأثير العاطفي عن طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال فطرفة مثلاً - بخنار الفعل (اصغري) في صورته فيقول:

بالك من هبرة بمعمر خلا لك الجو، فيبضي واصغري

فيشعرنا بأن القبرة هذه قد امتلكت حرية واسعة بخلو الأودية الواسعة إلا أنها،

وهو جو يوحى بضعام القيد والمناصر، وبهين لئلا تطلق، والصغير - وهو صوت قوي يتلاءم مع هذا الجو المفتوح المهيأ للسيطرة والاستعراذ وحرية السلوك والتصرف دون اعتراض. ويمكن أن ينطبق هذا التصوير على من يهيأ له فرصة الاستعراذ بسلطة مثلاً، وفن على ذلك الموضوعات والمواقف الأخرى المشابهة.

ولعل تشكيل طرفه هذا هو النص الوحيد الذي نعرّض لذكر صوت القبرة، بينما استحوذ صوت الديك على أكثر من صورة. والدبك مخلوق أليف حرصت التشكيلات على تأكيد هذه الصورة له. من خلال سياق يوحى بهذا الملمح. فالممرق العبدى يبيع باقة في مكان ما باليمامة، هبت على هذا النحو:

أنيخت بجو بصرخ الديك عندها وباتت بقاع كادى التبت سملق^(١٥١)

والصراخ يوحى بالقوة والارتفاع، وهو الصق بالإنسان من الديك، وليس صوته، ولعل استخدام الشاعر لهذا اللفظ بالذات يشير إلى بعض الوحشة في المكان، بينما استخدم الأعشى لفظ (الصياح) وهو صوت الديك، كما إبه صوت مشترك حسبما يقول ابن سيده في محمصه - ويأتي الصوت في تشكيل الأعشى على النحو التالي:

أرحنا نياكر جد الصبوح قبل التفوس وحسادها
فقمنا، ولما يصح ديكنا إلى جونة عند حدادها

والصورة تعطي الإحساس بالمكان الأهل، وصياح الديك - وهو صوته الفعلي - طبيعي في استخدامه هنا وفي هذا الجو الأيس، بينما الصراخ أتى في الصورة السابقة ليُشعر بأن الجو يفتقر إلى بعض الأس لا الأس كله. وقريب منه ما قاله لبيد:

لئن أن دعا ديك الصباح بسخرة إلى قدر ورد الخامس المتأوب
واستخدام الدعاء هنا على سنبل الاستعارة كما هو الحال مع (الصراخ) سالفاً، هذا، وقد استخدم غيره (الصوت) منفرداً دون تحديد، موحياً بالألفة:

واني وصوت الديك لا يستفزني ولا يرقى خلب في كذوب معنم^(١٥٢)

ويعود لبيد إليها مرة أخرى مستخدماً (منطق الدجاج)، وليس للدجاج منطق لأن

الناطق لا يد أن يكون صادراً من منكم، ومع ذلك فالصورة توحى قبعلاً بالأنس والحياة والحركة في النهار، ويصف ليبد في هذه الصورة عدول قومه عن متاع الطريق عندما سمعوا صوت الدجاج وضرب الناقوس، إذ عرفوا حينها أنهم مشرفون على قرى كرهوا دخولها، فحبوها، يقول:

فصدّهم منطق الدجاج عن العهد وضرب الناقوس فاجتنبوا

الصور الصوتية للحشرات

لم يهمل الشاعر الجاهلي صوت الحشرات، فذكر صوت النحل والجندب والذباب وغيرها. وهي أصوات صعبة عادة، وتكمل ألوان لوحة الحياة التي حاول المبدع رسمها وتسجيلها برؤى مختلفة تحكمها في الغالب الواقعية وتحمل ملامح صحراوية. ولقد استخدموا ألواناً محدودة في رصد صوت الحنّاد، منها (صرير، فصيص، صياح). والحنّاب - كما يقول ابن سيده في المحصّر - أصغر من الصدى يكون في البراري، وهو - كما يقول أبو حنيفة - مثل الحرادة الصغيرة، ويجعل ابن منظور (الصرير) للحنّاب إذا امتدّ وكان فيه خفيف، وصورة الأعشى تحمل هذا الملمح، يقول:

ويبداء يلعب فيها السراب لا يهتدي القوم فيها مسيراً

قطعت إذا سمع السامعسون للحنّاب الجون فيها صريراً

أما الفصيص فهو صوت صعب يقرب من الصير الخفيف، وقد رسمه امرؤ القيس في معرض حديثه عن أثر نزع الكلاء وقد صاحت صعره طالعة الماء، ثم صاح بها الفحل بناديبها، يقول امرؤ القيس:

تغالين فيه الجزء لولا هواجر جنادبها صرعى لهنّ فصيص (١٥٣)

والعشقب العبدى يذكر صرير الحنّاب في شدة الحرّ وهي تركض بأرجلها في أبحاثها، فيقول - مفصلاً اللون (صياح) على سبيل الاستعارة ولعله أعلى أصواتها: وصاحت صواديح النهار واعرضت نوامع بطوى ريطها وبرودها

والكلمة الأولى في البيت وردت عند لويس شيخو (أمت)، مع اتحاد الروائيين في باقيه. واستخدام لفظ (صرايح) اسماً للجنادب يوحي بصوت منعم منتظم، فالعمل صدح يعني رفع صوته فأطرب، يقال: صدح الطائر صدحاً وصداحاً، ويقال: صدحت المعبة وصدح المزهق فهو صادح وصداح، والمادة- عامة- توحى بالأس الذي ساعد ذكر النهار على استشهاده.

أما النحل، فقد جعل له الأعشى رجلاً، والرجل في الأصل هو التطريب ورفع الصوت، ويصفه الشاعر هنا حائماً حول مايو فده مشثار العمل ليهرب النحل من دخابه، رافعاً صوته، ودرجة الصوت هذه لمساها في (أهل)، يقول:

نحلا كدر داق الخبيضة مر عوباً، له حول الوقود زجل
في يافع جون، يلفح بالصحرى إذا ماتجّنتيه أهل^(١٤١)
ولقد لعت الدبب أيضاً اسم الشاعر الجاهلي كما شدّ صوته ابتهاجه، فسجّل له صورة أبيسه، يبدو صوته فيها (عناء) كتغريد الحمام عند المتقب العندي:

وتسمع للذباب إذا تقفّى كتغريد الحمام عند المتقب العندي:
وعند عنبرة كأن تغريده غناء الثارب القريم:

وخلا الذباب بها ظلم بيارح غرداً كفعل الثارب المترنم
ثم يجعل له هرجاً عندما يحك ذراعه بدراعه كما يقول، والهزج عامة أنغام حبيبة راقصة، وهامي دي صورته الطريفة البديعة.

هزجاً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجدم
والصورتان تندوان مرحتين تعكسان الحالة النفسية حينها للعبد وعنبرة. حيث كما يريان أن صوت الذباب عواء وعريد، رغم كون الذباب مفيناً مرعجاً لمصايفته المرء وأذاه، ولكن الموقف النفسي عند الشاعر ين حملهما لا يريان إلا هذا الوجه المرح، وبناء عليه، فقد تصور النحل بن عويمر الهذلي صوت النعوص جنباً ركب ذي ربط، انطلاقاً من تصوره وموقعه النفسي، وهو تصور غريب وإن كان بعيد احتلاط الأصوات والمارة واختلاف الأصوات العالية، يقول:

كَأَنَّ وَغَى الْخُمُوشَ بِجَانِبِيهِ وَغَى رَكْبَ، أُمِيمَ، أَوْلَى زِيَاطَ^(١٥٥)

وبعد، فإن حاسة السمع عند الشاعر الجاهلي مرهفة بلغت درجة عالية من الدقة في التمييز بين الأصوات بدرجاتها، ولكن رصدها- كان أحياناً- يخصص لطروفة النفسية ونظراته للحياة لحظة تسجيله للمشهد، وقد يكون- من ثم- الصوت حزيناً مثقلاً بالألم والابتئاس حياً، وفرحاً سعيداً حياً أحر، ولاشك في أن داتية المسدع وموقعه الانفعالي وتداعي الذكريات تتدخل في تحديد التشكيل وألوانه.

الصور المناخية وغيرها:

ولئن كان الماء مكس الحياة عند عرب الجاهلية، إلا أنه كان عند الشاعر الجاهلي مظهراً جمالياً يستحق الرصد وقد جمع أطرافه ومتعلقاته، فرصد أثره والريح والرعد والمطر والسحاب، وما يصحب ذلك من أصوات كوّنت لديه مقطوعات يعطر الصوت فيها أحياناً ويخفت أخرى، ولعل أظهرها كان صوت الرعد.

ويحدث الرعد نتيجة اصطدام شحنات كهربية محمولة في السحاب بالهواء البارد، وإذًاك تهزّه فيحدث دوي الرعد. وفي سنن الترمذي عن ابن عباس أن رسول الله ﷺ قال (الرعد ملك من الملائكة موكل بالسحاب، معه محاريق من نار يسوق بها السحاب حيث شاء الله) ويروي ابن الأسياري في الزاهر أن السحاب ملك يتكلم بأحسن الكلام ويكي وبصحك، وسواء أكان التعليل العلمي أو الخير الديني هو مصدر فكرنا عن الرعد، فإن ما يهمنا هنا هو الصوت نفسه، وقدرة الشاعر على تصويره هياً.

ولقد ورد ذكر الرعد صريحاً، كما ورد ضمناً، من خلال وصف السحاب أو المطر، ومن اللون الأول صورة عمرو بن معد يكرب يقول فيها:

فَلَمَّا هَبَطْنَا بَطْنِ رَنْيَةَ بِالْقَنَا أَرْنُ سَحَابٍ رَعْدُهُ مَتَجَاوِبُ^(١٥٦)

ولا يرنّ السحاب أو يصوت، إنما الرعد المصاحب له، وعليه، يكون الشاعر هنا قد استخدم لوين صوتيين هما (الرين، والتجاوب) وتجاوب الرعد هو صوته دون تحديد وصفه أو درجته، وقد يكون قوياً أو ضعيفاً. والرين- كما قلنا- هو الصيحة

الشديدة أو الصوت الحريس، ومن هنا فلما شعر أن الشاعر قد قصد أن يصور الصوت مرتفعاً شديداً، متكرراً، له دويّ وصدى. ولقد استوعب صوت الرعد كثيراً من الألفاظ والصفات مثل (مجلجل، دائم الإزرام، دو رحل، مرّ، لجب... إلخ)، ويأتي عالماً مفروناً بالسحاب أو المطر، مع دعاء بالسقيا أحياً، كقول قيس بن الخطيم:

فسقى الغواذى رمسك ابن مكدّم من صوب كل مجلجل وكاف
والمجلجل هنا هو السحاب لرعده صوت شديد، وهي صورة قريبة من تشكيل لبيد، يقول فيه:

مرت الجنوب له الغمام يوايل ومجلجل فرد الرباب مذيم^(١٥٧)
ويدعو عبید بن الأبرص للحسية فيقول:

سقى الرباب مجلجل الأكناف لمأح بروقه
ثم لا يكتفى بالحلحلة، فيصيف (الإزرام)، وهو الصوت الشديد، وقد حدّد درجته:
حتى أذعن به وكل مجلجل حرق البوارق دائم الإزرام
وأصل الإزرام حسي الناقة، وقد لَوَّ لبيد به صورته:

من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إزامها
وقد يجعل امرؤ القيس لصوته رجلاً ويدعو لدار الحبية بالسقيا:
فسقى منازلها وحلتها فرد الرباب لصوته زجل
والأعشى - كما مرّ القيس - يسمع النعم الجميل دائماً، فبرسم تشكيلاً للرعد مستخدماً الزجل أيضاً:

بل هل ترى برقاً على الجبلين يعجبني أنجياه
من ساقط الأكناف ذي زجل أرب به سحابه
ويشاركهما طريقة هذه الروية، فيقول:

فلا زال غيث من ربيع وصيف على دارها، حيث استقرت، له زجل^(١٥٨)

والزجل كما مرّ معنا- هو التطرب ورفع الصوت، ويبدو أكثر التصاقاً بالغناء والتعريد، ويلاحظ أن من استحدث هذا اللون الراقص من الصوت هم الأعشى وامرؤ القيس وطرفة، وثلاثهم مولعون بمجالس الأئمن وإزيادها بصورة شبه دائمة، ولعل هذا السلوك قد وجههم إلى هذا اللون الصوتي الفرح الذي يشعر بالارتياح، مع أن صوت الرعد عادة يشعر بالوجل، خاصة أن العرب كانوا يتصورونه ميثولوجياً- صوت البعل أو راكب السحب إله المطر، وإذا كان يعجبهم كما يقول لبّيد:

فجّعتي الرعد والصواعق بالفا رس يوم الكريهة النجد

وهنا يعود فيؤكد أن نسبة الشاعر وسلوكياته تندخل في تكوين صورته الفنية هي كثير من الأحياس، بحيث يبدو الشيء نفسه مفرحاً عند شاعر، قائماً عند آخر، أو يكون متبايناً عند الشاعر نفسه في موقعين مختلفين. ومن صور الرعد المتعائلة المرحّة صورة رسمها عدى بن زيد، للمطر الراقص، وقد جمع بين أصوات مختلفة يحتلّ فيها قرع الدف بالمرمر والزجل، يقول، وكأنه في حفل عرس:

زجل عجزه بجأويه دفأ لخوان مآدويه وزمير

فإذا انتقلنا إلى لوحة النابعة، نجده يصف الرعد المصحوب بالمطر، فيقول:

غشيت منازل بعريقات فأعلى الجزع للحي المين

تعاورهن صرف الدهر، حتى عفون، وكلّ منهم مرّن^(٥٩)

والرنين هو الصيحة الشديدة والصوت الشجي، وقد يشبه- من بعض الوجوه- الصوت عند لبّيد، إذ يصف سبحانه فيقول:

كان مصفحات في ذراه وأنواحاً عليهن المآلي

ويشاركه طرفة في هذا اللون القائم، وقد تصور الحلايا أو البوق قد صلت صغارها ولم تجد إلا البكاء، يقول واصفاً غزارة المطر المصحوب بالرعد:

كان الخلايا فيه ضلت رباها وعوداً، إذا ما هذه رعد احتفل^(٦٠)

ويسمع عروّة ترجيعه كترجيع الكسير:

إذا قلت استهلّ على قديد يحور ربابه حور الكسير
ومن ألوان الرعد (الجب) وهو الصباح والحفة مع احتلاط، وقد ورد في تشكيل
طرفة:

موضوعات زول، ومرفوعها كمر صوب لجب، وسط ربح
ويعصل لبب اللور بعص حين يصف صوت الرعد وبشبه بصوت عزم قد قسمت،
وأعطي رئيس القوم جزءاً منها وقد فرق بين الأمات وصعارها، فأخذت تصوت
حديثاً:

كان فيه لما ارتفعت له ربطاً ومرباع غانم لجبا^(١٢١)
وأما الصوت الأجر، فقد فضله أوس في لوحته، واصفاً مطراً شديداً.
ينزع جلد الحصى أجر مبزك كأنه فاحص أو لاعب داحي
والأجر الصوت العليط، وقد لوت الحساء به لوحته إذ تقول:
يغشون منك غطامطاً جاشت بوابله الرواعد^(١٢٢)
والذابعة كذلك:

أجر سماكياً كأن ربابه أراويل شتى من قلانس أهد
ولقد استغل بعض الشعراء صوت الرعد لوصف خيلهم، ومن هؤلاء عمرو بن
معد يكرب وقد وصف فرسه على النحو التالي:

إذا ما الركض أسهل جانبيه تهزّم رعد مبترك جلاح^(١٢٣)
وعنزة:

طرقت ديار كندة وهي تدوي دوي الرعد من ركض الجياد
ثم يشتد في أذنه الصوت فيقول:

وفرقت جيشاً كان في جنباته دمام رعد تحت برقي الصوارم
وحبيب الرعد محلول الوثاق لا يشكمه شيء، وذلك حين سمع صحيح الفرس أن:

وضجت تحته الفرسان حتى سمعت الرعد محلول النطاق

وفي صور عترة بصطح صوت الرعد ويرتفع، ومثله لميد، يسمع هتاف
الرعد وهو صوت مرتفع يصوره على النحو التالي:

أريت عليه كل وطفاء جـونة هتوف متى ينزف لها الوهل تسكب
وقد يصل صوت الرعد عنده إلى درجة الهدير، وهو صوت ألصق بالهول منه
بالرعد، يقول:

تسمع الرعد في المخيلة منها كهدير القروم في الأشوال^(١٢٤)

وهناك صور أخرى لصوت الرعد ثم يحدد فيها صفة أو درجة، يقول النابغة:

تعاورها الأرواح ينسفن تربها وكل مثل ذي أهاضيب، راعد
ويقول لبيد:

رزقت مرابع النجوم وصابها وذئ الرواعد جودها فرهامها^(١٢٥)
ويحدد دريد الزمن فيقول:

وغيث من الوسمي حو تلاعه علقه جمادي بالبوارق والرعد
وتدعو الخنساء لقبر أخيها:

سقياً لقبرك من قبر ولا برحت جود الرواعد تسقيه وتحلب
أما ديار عبید بن الأبرص فتعثرها الأمطار برعوها:

فتراوحنها وكل ملث دائم الرعد مرجحن السحاب^(١٢٦)

هذا وقد دخل المحذ في صور الرعد، وحاء المتلمس بهذه الصورة التي يبدو فيها
مهذباً أحد خصومه:

فإذا حلت ودون بيتي غاوة فابرق بأرضك ما بدا لك وارعد
والحارث بن حلزة يتعرض لوصف موقف مشابه:

فلكم رأيت معاشراً قد جمعوا مالا وولدا

وهم رباب حـائـر لا يسمع الأذان رعدا

أما ذو الإصبع العدواني فيقف موقفاً آخر مناقصاً، فيقول:

يأل عدنان سيروا واطلبوا رجلاً مثاله مثل صوت العارض المطر

ويشبه الحارث بن حذرة وقع السيوف بصوت المطر:

وحسبت وقع سيوفنا برءوسهم وقع السحاب على الطراف المشرح

وقرب منها تشكيل عمرو بن معد يكرب:

إذا ضربت سمعت لها أزيزاً كوقع القطر في الأدم الجلال (١٧٧)

ويأتي صوت الماء دون ذكر المطر في بعض الصور، كأن يكون في وادٍ، أو يجري سيلاً، أو يغلي في قدر أو، مرجل، ويأخذ مثلاً على ذلك قول الخساء مستخدمة (الربيع) صوتاً للماء، فيقول:

لما رأيت البدر أظلم كاسفاً أرن شواذ بطنه وسوائله

ومثله ما سعه خفاف بن بدنة عن مطر أخرى سيولاً، وقد استخدم (التصفيق):

أسال شفا يغلو العضاء غثاؤه يصفق في قيعانها كل مصفى

ويستخدم الأعشي (الجيشان):

بجيش طوفانه إذ عب محفلاً يكاد يغلو ربي الجرفين مطعنا

وبفضل (الجربان) في أخرى فيقول:

وليتك حال البحر دونك كله وكنت لقي تجري عليه السوائل (١٧٨)

ويصف سويد بن أبي كاهل اضطراب أمواج البحر وهيجانه:

ذو عباب زبد أدية خبط القنار يرمي بالقلع

وبفضل لبيد في صورة أخرى الفعل (هدت) بمعنى هدرت:

فكل واد هدت حوالبه يقذف خضر الذبء فالخشبا

وأوس يستخدم (التج، وارفع):

فالتج أعلاه ثم ارتج أسفله وضاق ذرعاً بحمل الماء منصاح (١٦٩)
وبأني (الجيشان والغليان مجازاً) عند النابغة:

يسير بها النعمان تغلي قدوره تجيش بأسباب المنايا المراحل
أما على المراحل فيذكره امرؤ القيس حين يصف اهترام فرسه، فيجعله حياشاً،
ويقول:

على العقب جياش كأن اهترامه إذا جاش فيه حميه غلي مرجل
والحادرة يذكر (الغليان) حين يتحدث عن لحم لم ينضج:

ومعرض تغلي المراحل تحته عجأت طبخته لهرط جوع
وفي النهاية يأتي المحار عند النابغة، ويصرّب مثلاً لمن يروّعة ما لاحقيقة له:

كانك من جمال بني أقوش يققع، خلف رجله، بشن
ولاشك في أن الإحساس بالشيء يساعد على تصويره، وإذا كان الإحساس
صادقاً ومرهفاً، فإن نجاح المدح في التصوير يكون أكبر، وتأثيره في المتلقي أعمق،
وهذا ما كان من أمر الشاعر الجاهلي، حين كان يحقق الجمال في تعابيرهِ الغنية من
حلال صدقة وواقعته، وتصويره لأز كان الحياة تصويراً مناسباً لقيم عصره،
موارناً بين عاطفته وإرادته الواعية، وقادراً على توليد الإحساس بالمتعة لدى المتلقي.
وارتباط الشاعر الجاهلي بالبيئة ارتباط وثيق، فصوره مستقاة من الطبيعة النكر،
تلك التي تلعب الطواهر المناخية فيها دوراً مميزاً يتعمق الحياة في حناها وقسوتها،
ويلتحم فيها مستمسكاً لشذنها ورحائها، ويدخل إلى المنظومة المناخية فتحمله الريح إلى
عالم يحتلّ فيه الصرير بالحسين والهرير بالنواح، ومن ثم يرنح لصوت من تلك
الأصوات، فيلون صورته به ليصل في النهاية إلى مضامين وفرت في نفسه.

وأكثر الألوان الصوتية تأثيراً في الحنساء اللون الصارخ، فهي أن رثت فصول
الريح الصرصر يكفيها لتحسد فكرتها، فأحوها كريمة وكرمه شديد لا يجسده إلا
إطعامه القوم أيام الشتاء الشديدة الريح، حيث تنقطع الموارد، ويشد حر من الناس
على مآلديهم من مؤونة تحميمهم من قسوة الأيام في هذا الفصل البارد، وصحر

فارس ضخم الدسيسة:

والمشيح القوم أن هبت مصرصرة نكبءاء مقبرة هبت بصرآد
والريح الصرصر هي الشديدة البرد والصوت، وهي ريح وجدت فيها ليلى
الأحلية لوبها الصوتي الفصل ولعلها أرادت بذلك مناهضة الخنساء في رثائها، تقول:
وكأنه:

ولم يقدح الخصم الألد ويملاً الجفان سديفا يوم نكبءاء صرصر
ونفبها بفيد إثبات كرم فقيدها نوبة، ومن ثم فإنه صولصحر، ذلك الفتى الذي
يكنه الدنيا كلها، لأنه - كما تقول أحته:

نعم الفتى، إذ حنت مرفرفة هوج الرياح حنين الولء الحور
ومع أن الرياح هوج شديدة، إلا أنها تحن حنين الولء الحور، والحنين صوت
مطرب وفيه بعض الضعف، ولعلها أرادت أن للرياح صوتاً متردداً كالتردد الذي
نسمعه في الواح، وفي الواح حنين، ويرصد قيس بن الخطيم هذا الواح أو التناوح
في تشكيكه فيقول:

ماوى الضربك إذا الرياح تناوحت ضخم الدسيسة مخلف متلاف (١٣١)
والفقيد بصعاته هنا شبيه بصحر، في كرمه أيام تتناوح الرياح وتشد فتسفع المرء
كما سعت النابغة، وقد صورها قوية تثير الحصى في ليلة ذات صفيح، يقول:

باتت له ليلة شهباء تسفعه بحاصب، ذات اشعان وأمطار (١٣٢)
والريح عند بشر بن أبي خازم مع حرارتها:

وخرق تعزف الجنان فيه فوا فيه تحن بها السهام
وهي كذلك عند عمرو بن معد يكرب، تحن حنين الولء السلب، وكأن بين هذه
الريح والحنين النافي صلة يراها الشعراء وحدهم: يقول عمرو:

وعرصة الدار تمتن الرياح فيها تحن فيها حنين الولء السلب
أما امرؤ القيس هيرى لصوت الريح (هزيراً)، وهو صوت دوتها عندما تهزّ

الشجر وتحركه، يقول مصوراً ركض هرسه الشبيه بهزير ريح مرت بشجر الأثاب:
إذا ماجرى شأوين وابتل عطفه تقول: هزير الريح مرت بأثاب
وقد يذكر الشعراء الرياح موصوفة، وأبرز هذه الصفات (الزمهرير، الدبور)،
يقول المهلهل راثياً:

على أن ليس عدلاً من كليب إذا هبت رباح الزمهرير
ويذكر الأعشى الريح الدبور الآتية من العرب بقوله:

له جرس كحريف الحصاد صادف بالليل رباحاً دهوراً (١٧٣)
وصوت الريح عند الحارث بن عباد كقرع الطبول في ديار الحبيبة:

فكان اليهود يوم عيد ضربت فيه روقناً وطبولا
ويستخدم أوس الفعل (هت) حين يذكر ريح الجنوب، فيقول:

هت جنوب بأعلاه ومال به أعجاز مزن يسح الماء دلاح
ومثله عروة:

هلا سألت بني عيلان كلهم عند السنين، إذا ما هبت الريح (١٧٤)
وإذا كانت الريح عند أوس وعروة باردة ذات صوت مميز أيام الشتاء، فإنها عند
الأعشى طيبة، يقول مادحاً هودة بن علي:

وما مجاور هبت أن عرضت له قد كان يسمو إلى الجرفين وأطفا
طابت له الريح، فامتدت غواربه ترى حواليه من أمواجه ترعا

ويبدو الصوت ضعيفاً هنا، بينما يبدو أقوى فيما سلف من صور، وهكذا حاول
المبدع أن يرسم درجات الصوت وصفاته في هذا الجزء من الأصوات الخاصة
بالريح، وأن كانت محدودة.

والمبدع الجاهلي بجذبه أي صوت، بل يسمع الأصوات في كل اتجاه ولكل
شيء، فالحصى عندة صوت شبيه بصوت الدراهم الرديئة المعشوشة، وأول

الصور - هنا - قول امرئ القيس:

كَأَن صَليْلَ المِرو حِينَ تَطِيرُ ۖ صَليْلَ زَيْوَفٍ يَنْتَقِدُن بِعَبْقَرَا
وَيَرْتَقِعُ صَوْنُهَا عِنْدَ الْمَسْبُتِ بْنِ عِلَسَ ، هَيَقُولُ :

وَإِذَا تَعَاوَرَتِ الْحَصَى أَخْفَافُهَا ۖ دَوَى نَوَادِيهِ بِظَهْرِ الْقِسَاعِ
أَمَّا صَوْتُ الْحَصَى فِي أَدْنِ الْمُتَقَبِّ الْعَدَى فَأَبَحَ وَلَهُ رَنِينَ :

تَصْنَعُ الْحَالِيَيْنَ بِعَشْفِ فُتْرٍ ۖ لَهُ صَوْتُ أَبَحٍ مِنَ الرَّنِينِ
وَعِنْدَ أُنَى ذُوَيْبٍ (قِرْع) ، وَقَدْ اسْتُخْدِمَهُ مَجَازًا :

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءٌ ۖ بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ (١٧٥)
أَمَّا عِنْدَ الْأَعَشَى فَعَزَفَ وَرَنِينَ ، وَهُوَ دَائِمًا يَمِيلُ إِلَى هَذِهِ الْأَلْوَانِ مِنَ الصَّوْتِ :

تَسْمَعُ تَعَزَاقًا لَهُ رَنَةٌ ۖ فِي بَاطِنِ الْوَادِي وَفِي الْقَرْدِ
فَإِذَا انْقَلَبْنَا إِلَى الْحَلِيِّ ، نَسْمَعُ لَصُونَهَا لِحَلْجَةٍ ، يَقُولُ الْأَعَشَى :

يَجُولُ وَشَاحَاهَا عَلَى أَخْمَصِيهِمَا ۖ إِذَا انْقَلَبْتَ جَالًا عَلَيْهَا يَجْلُجِلُ (١٧٦)
وَزَجَلَا أَيْضًا وَوَسَوَاسًا :

تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ ۖ كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحِ عَشْرِقٍ زَجَلٍ
وَيَسْمَعُ حَانَمَ الطَّائِي الصَّوْتِ بَعْدَهُ ، هَيَقُولُ :

إِذَا انْقَلَبْتَ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ مَرَّةً ۖ تَرْنَمُ وَسَوَاسُ الْحَلِيِّ تَرْنَمًا
وَفِي الْبَيْتَيْنِ الْأَخِيرَيْنِ يَبْدُو الصَّوْتُ حَقِيقَةً دَائِمَةً رَفِيقَةً مُحِبَّةً إِلَى الشَّاعِرِينَ ،

بَيْنَمَا يَبْدُو صَوْنُهَا رَبِيحًا عِنْدَ عَمْرٍو بْنِ كَلْثُومٍ ، يَقُولُ وَاصْفَاءُ سَاقِي حَبِيبَتِهِ وَكَأَنَّهُمَا
رَخَامٌ أَوْ عَاجٌ مِنْ حَيْثُ الْجَمَالِ وَالْبَيَاضِ :

وَمَارِيَّتِي يَنْظُرُ أَوْ رَخَامًا ۖ يَرْنُ خَشَّاشٌ حَلِيهِمَا رَنِينًا
وَالْخَشْخَشَةُ أَصْعَفُ مِنَ الرَّنِينِ ، وَبِاقْتِرَافِهِمَا يُعْطِي الصَّوْتُ لَوْنًا مُعِيرًا يَبْدُو مَانِلًا

إلى الارتفاع شيئاً ما.

هذا، ومن الأصوات التي لفتت نظر علقمة بن عددة، صوت النبات الجاف حين تحركه ريح الجنوب:

تخشخش أبدان الحديد عليهم كما خشخش يبس الحصاد جنوب^(٧٧)
وبصل امرؤ القيس (المعمعة)، فيقول:

سبوحاً جموحاً وإحضارها معمعة السعف المـوقـد
والصوتان (الخشخشة، والمعمعة) يشيران إلى الصوت المتقطع ذي الترددات المتباينة، يرتفع ويخفض كلما كانت هناك حركة، سواء أكانت صادرة عن الريح أم من اللهب.

هذا، ويختار الأعشى (الحييف)، وهو صوت أكثر انخفاضاً مما سبق، يقول عن صوت الدروع:

له جرس كحفيف الحصاد صادف بالليل ريحاً دهوراً
ويرى عمرو بن معد يكرب شكلاً آخر لصوت النبات، وهو معالج بالخيزر والطبخ، ويختار (الكسر) صوتاً له، يقول:

ويوماً ترائنا في الثريد نبتة ويوماً ترائنا تكسر الكعك يابساً
ومادام يابساً، فإن صوته - لاريب - مسموع مهما صعب أو انخفض. أما الأشجار، فتبكي عند عنزة وتوح:

ناحت خميلات الأراك وقد بكى من وحشة نزلت عليه الهان
وهي صورة مجارية، كثر أمثالها عند عنزة على وجه الخصوص، وإن لم ينفرد بها.

والحقيقة أن الشاعر الجاهلي قد اعتنى عناية فائقة بالصوت، مهما كان مصدره، حتى وإن كان متحليلاً أو خرافياً، فالحن عنده يعرف، والعلول ترن وتلوح، وكل شيء عنده يتحرك ويصوت، فيؤنسه الصوت كما تؤنسه الحركة، سواء أكانت هذه

الحركة حركة إنسان أو حيوان أو نبات أو غير ذلك جميعاً. ومن هنا كثرت عنده صور الحيوية هذه، وسمع صوت الجن، فرسمه في عدة تشكيلات شارك في عرصها الأعشى بلوحة هبة طريفة، تتدخل الموسيقى في تلويحها، يقول:

والجن تعزف حولها كالحبش في محرابها
ودانعا سمع الصوت الموسيقي عند هذا الشاعر، لتشبعه به في حياته الالهية بين الخمر ومجالس الأسى والطرب يقول في صورة أخرى:

وبلدة مثل ظهر الترس موحش للجن بالليل في حافات زجل^(٧٨)
رغم الوحشة، ولكه الأعشى المرح، أسير النعم وعاشق الصوت، وأما المنحل بن عويمر الهذلي فيشارك في هذه اللوحة:

وخرق تعزف الجنان فيه بعد الجوف، أغبر ذي الخراط
ومثلها صورة بشر بن أبي خازم:

وخرق تعزف الجنان فيه فيا فيه تحن بها السهام
أما أوس فيسمعه نواحاً، ولعل ذكر الأطلال فرس عليه هذا اللون من صوت الجن الذي يتوهمه العرب:

تهذل حالاً بعد حال عهده تتأوح جنان بهن وخبر
ولقد فصل أبو عبيد أيوب العبدي وصف صوت العول. وكان العرب يؤمنون بالغيلان. ويرسمون أنه تظهر لحواصهم في صور فيحاطبونها، وتوقد بالليل النيران للبحث بهم واحتلال المسألة. وقد بهي السي في حديثه عن ذلك إذ قال: (لاعدوى ولاطيرة ولاهامة ولاصغر ولانوء ولاعول) وفي حديث آخر يقول مشيراً إلى هذا (إذا تعولت الغيلان فبادروا بالأذن)، أي ادفعوا شرها بذكر الله تعالى، ولعلهم كانوا يعتقدون - فعلاً - بأذاها، يقول العنري، (وسميه المسعودي إلى أبي المطراب):

أرنت بلحن بعد لحن وأوقدت حوالى نيراناً تلوح وتزهر^(٧٩)

وبعد ، فإن هذه اللوحات الجمالية للصوت ، تقضي بنا إلى الإقرار بأن العربي كان يمتلك إحساساً قوياً بمسارات الصوت ومصادره وألوانه ودرجاته . تلك الألوان التي تأثرت بالموقف الحضاري لديهم كما تأثرت بالموقف النفسي للشاعر . فتنوعت ، وتوزعت بين مصادرها بشكل تبادلي في كثير من الأحيان تبعاً للمواقف الشعورية والانفعالية والسلوكية للمبدع ، المتأثرة بالمؤثرات الحياتية الأخرى النابعة من الفكر الحضاري في هذه الحقبة من التاريخ الجاهلي .

ولقد أبدع الشاعر في رصد هذه الألوان كلها رسداً أوهمنا بأننا أمام مشاهد حقيقية نكاد نسمع ما ينبعث فيها من أصوات ، بأبعاد عمقها وجوهرها وتأثيرها في المبدع والمتلقي على حد سواء .

وقد تلونت التشكيلات الصوتية بالمزاج الشخصي لكل مبدع ، فكان التشكيل الصاخب والهادئ والمتفانل والقاتم ، تبعاً لهذا المزاج ، وبدأت الأصوات في التشكيلات متنوعة ، ترتفع حيناً ، وتنخفض أحياناً أخرى ، يسمع فيها النواح تارة ، والضحك أخرى ، وقعقة السلاح وعزف العود كذلك ، كما تسمع فيها الأصوات الرقيقة وهي تراحم الأصوات الهادرة ، فنشعر بالرهبة والخوف حيناً ، وبالارتياح والرضا أحياناً أخرى ، وبالتفاؤل والسرور مرة ، وبالتشاؤم والقنامة مرات ، وكأننا قد ارتحلنا إلى أرض الشاعر وقلب التاريخ . فشاهدنا ما شاهده ، وسمعنا ما سمعنا ، وأحسنا بإحساسه ، فتمثلت أمامنا لوحات الحياة الحية المتحركة النابضة . تلك اللوحات التي تجول في الأذهان فتغرقنا بفيض من المتعة الجمالية الخالصة .

هوامش الجزء الثاني والأخير

- ٩٤ القيان/ ١٤٤، ١٦. ديوان الأعشى/ ١٤٨، ١٦٠.
- ٩٥ - ديوان عبيد/ ٣٣، المنب من الشواء مالم يصبح، فصله بغية، القيان/ ٧٧.
- ٩٦ - الصوت- افرون/ ٦٥، ٦٨.
- ٩٧ - ديوان الأعشى/ ١٦، المفصلات/ ٤٧٥.
- ٩٨ - رهبر/ ٨١، ديوان القابعة/ ١٤٩، أروى انثى النوع.
- ٩٩ شعر الرثاء/ ١٨٨، لامية العرب/ ٤٦، الشعر وأيام العرب/ ٥١.
- ١٠٠ - ديوان رهبر/ ٧٦، ٧٩، ديوان القابعة/ ٧٧، ديوان الأعشى/ ١٤٦.
- ١٠١ - ديوان عشرة/ ٣٢، ٧١، ٥١، المفصلات/ ١١٩، ديوان عمرو بن النور والسموأل/ ٤٦، دار صادر، بيروت.
- ١٠٢ - ديوان لبيد/ ٧٩، ديوان الأعشى/ ١١٩، الصورة الفنية في الشعر الحديث في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن/ ط. ٢١٠، ط. ثانية، عمان، الأردن ١٩٨٢.
- ١٠٣ الأصمعيوت/ ١٤٠، شرح ديوان الحناء/ ٧، الرمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ/ ٤٤، دار الرشيد للنشر، العراق ١٩٨٢.
- ١٠٤ - امرؤ القيس، حياته وشعره، الطاهر أحمد مكي/ ١٤٩، من رابعة القاهرة/ ١٩٧٩، ديوان لبيد/ ٩٣، والزرة المفق.
- ١٠٥ - ديوان علقمة الفحل/ ٦٢، حققه لطفي الصفال، درة القطيب، مراجعة فخر الدين قباوه، دار الكتب العربية ببلط، ١٩٦٩، ديوان عمرو/ ٤٥، ديوان أوس/ ١٢٢.
- ١٠٦ - شعراء النصرانية/ ج ٤٢، ديوان عمرو/ ١٨، ديوان الأعشى/ ١٨٣.
- ١٠٧ - ديوان رهبر/ ١١، والسحيل صوت حمار الوحش، بمؤد موضوع، ديوان عمرو بن معدنكر/ ١٤٠، ويرفئ ومعين حصن باليمن، أنالأت استوى واستقام، ملبع طريق.
- ١٠٨ - المفصلات/ ٣٠٢، القيان/ ٧٢، ديوان عمرو/ ٣١، ٣٥.
- ١٠٩ - المفصلات/ ٥٤٢، والمشارف النافذة الممعة التي نحن أولدها، الب رك الألف من الجمال، الصورة- نصرت عبد الرحمن/ ١٥٣.
- ١١٠ - ديوان الأعشى/ ١٠٩، ١٢٠، هبت بلد في أمراق، الحرفان واحده حروف وهو المكان الذي يجره السيل، ديوان عبيد/ ١٣٨، ٤٣، من راء كلاب صيد.
- ١١١ - ديوان أدبهم/ ٢٢، ٢٨، مجزئ من حروف الأصن، وخذ وحيد، جآب صلب، أطلع له بيت عيت أي اسمع وأمكن لمن يشاء زعمه، الوسمي أول المطر، ميكر ميكر، صماح حرق الأدن الباطن، دحيي الروق اللحم المكشز حول الفرس، انظر ديوانه/ ٧٦.
- ١١٢ - ديوان طرفة/ ٢٧، ديوان أوس/ ٤٢، اصماح انقل جديبا، مشوبا موليا، مقصور قصير بسبب ال خوف ديوان الأعشى/ ٨، ١١٩، ١٤٦، شجر دا (أعجمية) بمعنى تلميد.
- ١١٣ - ديوان عشرة/ ٣٧، المفصلات/ ٥٨٦، ديوان الأعشى/ ١٣٥.
- ١١٤ - ديوان أوس/ ٣١، ديوان عمرو/ ٦٩، ١٢٧.

- ١١٥- المفضليات/ ٣٠١. ديوان عنترة/ ٣٢، ديوان الأعشى/ ١٤١، ١٢٦، مهزاق كثيرة الضحك والأصفر هنا الماء الأسن.
- ١١٦- ديوان أوس/ ٦٤، ديوان عمرو/ ٤٢١، ديوان عنترة/ ٣٥، ١٣١، ٦٩، ٦٥.
- ١١٧- أشعار الشعراء/ ٤٨، البكر القتي من الإبل، الأصمعيات/ ١٠١.
- ١١٨- شعراء النصرانية/ ج ٥/ ٧٨، اللبس في الشعر العربي/ علي شلق/ ١٣، دار الأندلس بيروت ١٩٨٤.
- ١١٩- شعر بني تميم في العصر الجاهلي/ عبد الحميد معيني/ ٣٦٩، بردة- ١٩٨٢، وضائى هو ابن الحارث التميمي، وانظر كتاب (علم الأصوات) ٦٧ وما بعدها.
- ١٢٠- شرح ديوان الخشاش/ ١٠٦، ديوان طرفة/ ٤٨.
- ١٢١- ديوان أوس/ ٩٠، لسان العرب/ ج ٥/ ٢٤٥، شعراء السعدية المعاصرون، أحمد كمال زكي/ ٨٦، ط. أولى الرياض ١٩٨٣.
- ١٢٢- ديوان لأعشى/ ١٩٧، ١٦٦، الشعر وأيام العرب؟ ٥١، الأصمعيات/ ١٨٩.
- ١٢٣- المفضليات/ ٥٨٦، ٥٤٢، ٥٤٢، شرح المعلقات/ ٢٠٥.
- ١٢٤- شعراء النصرانية/ ج ١/ ٢٢، امرؤ القيس/ ١٥٠، ١٠٠ حقب بيضاء العجز، حيال حوامل، طروقة التي يضربها الفحل، أثرت منبطرات، يرعن يرجعن، عيط إبل لم تحمل سنلها، أعيس بعيراً بيض ضارب إلى الحمرة والشقرة.
- ١٢٥- ديوان طرفة/ ٢٣، والمهيب هو الفحل، بذى خصل أي ذنبه ذو خصل من الشعر، زكلف ضارب إلى السواد ديوان الطليل الغوي/ ٧٠.
- ١٢٦- ديوان علقمة الفحل/ ٧٤، أشعار الشعراء/ ٦٥، يمنه يضعفه، أخو الجهد الشديد، لا يلوي لا يترص، من تعذر من ثابه عذر.
- ١٢٧- الأصمعيات/ ١٦٠، شعراء النصرانية/ ٣- ٣٩٨، ديوان الأعشى/ ٤٠، وابنة الجون امرأة من كندة، مجد خرقه سوداء تثرى بها النائحة.
- ١٢٨- الصورة نصرت عبد الرحمن/ ١٦١، ديوان لبيد/ ٢٣٧.
- ١٢٩- الأصمعيات/ ١٨٩، ديوان علقمة/ ٧٦، ربع فصيل مولود في أول الربيع وهو أحسن التناج، شغاميم كوم، طوال عظام الأسنة، ديوان الأعشى/ ٩، ١٩، ٣٩، ٨٦، ٤١.
- ١٣٠- ديوان لبيد/ ٤٠، جنداء اسم موضع بطن جلدان كما يقول شارح الديوان، لامية العرب/ ٤٦.
- ١٣١- الشعراء وأيام العرب/ ٥١، شعراء النصرانية/ ج ١/ ١١٨، ١٢١، ١٢٢، ج ٢/ ٣، ٣٤٨، ديوان النابغة/ ٢١٧.
- ١٣٢- الأصمعيات/ ٢٨، نخمط هدر في حدة وغضب، نقيب سيد القوم، ديوان عروة/ ٤٦، امرؤ القيس/ ١٥٠، دؤول يمشي مشياً متقارباً.
- ١٣٣- امرؤ القيس/ ١٦٨، ٢١٥، جزء نيات رطب يقني عن الماء، فصيص صوت، أرنب نهق، قارباً داعياً إلى الماء.

١٢٤- ديوان عمرو/ ١٤٣، ريدٌ خفيف في مشبه، مطوع مرتفع، ديوان لبيد/ ١٨٢، ١٠٦. مساج أنان سريعة، يصوم هنا بمعنى يقف، التجار باعه الخمر، عراقي هنا جمار الوحش المتردد على العراق، شتم كبريه الوجه، نحائص أنن لم تحمل، مقال عصى يلعب بها الصبيان جمع مقلاد.

١٣٥- ديوان لبيد/ ١٠٧، يجدّ يقطع صوته، يتور فيه تارة بعد أخرى، الخفاف الخيل إلى أحد الجانبين زمال عدو في جانب واحد، شكوى رئيس تحريره لجماعته، تكيّ غناء، أسرت دامت، ديوان زهير/ ١١.

١٣٦- أشعار الشعراء/ ١٦٥، الصريم الزمل، بذاعس يطاعن، نضي رمح، مطب مشدود بالعاء وهي عصية كانوا يشدون بها الزمال لتلا تنكسر، شرح ديوان الفخساء/ ١١.

١٣٧- ديوان عمرو/ ١٢٠، والأشقر من الدم الذي صار علقاً، ديوان لبيد/ ٣٢، المفضليات ٨٠٧، ٨٠٩، سطعاء طويلة العنق، هقة نعام.

١٣٨- الأصمعيات/ ١٩٠، ديوان لبيد/ ١٩٠، أدم بهض موشحة في قوادمها سواء، المفضليات/ ٨٠٧، يوحى بصوت، نغمة صوت الطليم، إنقاض صوت مثل النفر بالشاة والبقارة من الإبل، أفدان قصور.

١٣٩- ديوان عبيد/ ١١٧، شرح ديوان الفخساء/ ٢٤، ديوان عروة/ ٣٤، والخوات يقال خوات العقارب والزعد، عثر أرض ماسدة، ديوان عبيد/ ٢٩، ٣٠.

١٤٠- اللامية/ ٤٦، ٦٠، ديوان الأعشى/ ١٣، ١٦. ١٤١- ديوان التايبة/ ٣٧، اللامية/ ٦١، ٦٢، ديوان زهير/ ٥٠، الجمهرة/ ٢١٦.

١٤٢- شرح ديوان الفخساء/ ١٣٨، ديوان علقمة/ ٢٤، ديوان عنترة/ ٣٥، ٦٠، ٤٠، ١٩٥، ٧١، ٥٨، ٥٣، ١٣١.

١٤٣- ديوان الأعشى/ ١٦، ديوان عامر/ ٨٤، ديوان عبيد/ ٣١، ٣٤، أبو الفراح هنا الغراب، الش مائل رياح الشمال، الجفار ماء لبني تميم، دارم من تميم.

١٤٥- ديوان عنترة/ ٥١، ٧٠، ١٦٧، الشعر وأيام العرب/ ٤٠٥، ديوان الأعشى/ ٦٠، ١٠٦، بهما فلاة، في ناد ذكر اليوم، الضوع طائر لبني كالهامة إذا أحس بالصباح صرخ.

١٤٦- الأصمعيات/ ٤٨، الصدي ذكر اليوم، شعراء النصرانية/ ٤٧٧، المفضليات/ ٤٤٣، كاذب بعد يقضى فيها الموت.

١٤٧- شعراء النصرانية/ ج٣/ ٢٩٠، ديوان عبيد/ ٣٨، المفضليات/ ٥١٠، ديوان عبيد/ ١٣٨، ديوان عمرو/ ١٢٧.

١٤٨- الشعر وأيام العرب/ ٥١، شعراء النصرانية/ ج٣/ ٤١٤، المفضليات/ ٧٩٨.

١٤٩- ديوان عروة/ ٣٥، شعر الرثاء/ ٢٣، وأتظر مروج الذهب ومعادن الجوهر، لأبي الحسن علي بن الحسين المسعودي/ ج٤/ ١٥٤، ط. رابعة، مصر ١٩٦٤، وكتاب «قرة عيون الموحدين في تحقيق دعوة الأنبياء والمرسلين»، عبد الرحمن بن محمد بن عبد الوهاب/ ١٧٨ (هامش) دار مصر للطباعة.

١٥٠- ديوان لبيد/ ١٩١، وصيلة صحراء موصولة بغيرها، شعراء النصرانية/ ج٣/ ٤٣١.

- ١٥١- ديوان طرفة/ ٤٦، الأصمعيات/ ١٦٥، جوا اليمامة، كادئ التنت: نبت أصابه البدر
قبيده في الأرض أو أصابه العطش فابطأ نبتة، سلق قاع مستو أملس.
- ١٥٢- ديوان الأعشى/ ٥٨، ديوان لبيد/ ٢٨، والخامس هنا الذي بينه وبين الماء مسيرة
خمس أيام للإبل، المفضليات/ ٨٤٨.
- ١٥٣- ديوان لبيد/ ٢٠، ديوان الأعشى/ ٨٧، امرؤ القيس/ ٢١٥، المخصص لأبي الحسن
على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي/ ج٢/ السفر الثامن/ ١٧٦، تحقيق لجنة إحياء
التراث العربي، دار الأفاق الجديدة بيروت.
- ١٥٤- المفضليات/ ٣٠٢، ديوان الأعشى/ ١٧٣.
- ١٥٥- المفضليات/ ٥٨٣، ديوان عنتره/ ١٣، الجمهرة/ ٢١٦.
- ١٥٦- الهدى والتاريخ المنسوب لأبي زيد أحمد بن سهل البلخي، المجلد الأول، ج١/ ١٧٥،
ج٢/ ١٠، ٣٣ مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ديوان عمرو/ ٦١.
- ١٥٧- ديوان قيس بن الخطيم/ ٢٣٧، ط. ثانية، بيروت ١٩٦٧، ديوان لبيد/ ١٩٠.
- ١٥٨- ديوان عبيد/ ٩٦، ١٢٩، ديوان لبيد/ ١٦٤، امرؤ القيس/ ١٤٨، ديوان الأعشى/
٢٢، ديوان طرفة/ ٧٤.
- ١٥٩- ديوان لبيد/ ٤٩، شعراء النصرانية/ ج٤/ ٤٥٥، ديوان النابغة/ ١٨٨، عربيات
وأعلى الجزع مكانات المين المقيم في المنازل المرتفعة، تعاور تداول.
- ١٦٠- ديوان لبيد/ ١٠٩، ديوان طرفة/ ٧٤، والخلايا النوق، رباعها أولادها، العوذ
النوق الصغيرة، هذه صوت به، احتفل اشتد مطر.
- ١٦١- ديوان عروة/ ٣١، قديد محل من مكة على مرحلتين، استهل أصات، ديوان طرفة/
١٦، زول شخص، صوب مطر، والضمير في موضوعها يعود إلى التنيق، ديوان
لبيد/ ٢٠، ومرباع ربع الغنم يجعل لصاحب الجيش، فرد مجتمع مثليد، قرت حلبت.
- ١٦٢- ديوان أوس/ ١٦، ميسرك مسرع في العدو، فاحص الذي يقلب وجه القراب كما
تفعل القطاة حين تشق أفحوصتها، الداخل اللاعب بالحاة وهي خشبة يلعب بها بها الصبي
فتمر وجه الأرض لا تأتي على شيء إلا أجتحقه، فكان المطر يسوق أمامه كل ما يعترضه
عمل الدعاة، شرح ديوان الغنساء/ ١٩، غطامط كثير الماء.
- ١٦٣- نصرت عبد الحمين/ ١٦٠، أراويل قطعان من النوق، قلانس نوق، أبد نوق برية،
ان عمرو/ ٧٧، ميسرك مطر متوال، الجلاح السيل الجارف.
- ١٦٤- ديوان عنتره/ ٧٩، ٦٢، ٤٩، ديوان لبيد/ ٢٩، ٢٣٧.
- ١٦٥- ديوان النابغة/ ١١، تعاورها تداولها الرياح، مثل مطر يدوم عدة أيام، ديوان
لبيد/ ١٦٤، والودق مطر دان من الأرض، جود مطر تام، رهام مطر خفيف.
- ١٦٦- ديوان دريد الصمة/ ٥٦، دار قتيبة، ١٩٨١، شرح ديوان الغنساء/ ٥، ديوان عبيد/
٤١.
- ١٦٧- شعراء النصرانية/ ج٣/ ٣٤١، ٤١٧، ج٥/ ٧٨١، المفضليات، ديوان عمرو/
١٠٨.

١٦٨- شرح ديوان الغنساء/ ٧٧، الأصمعيات/ ٢٢، ديوان الأعشى/ ١٠٩، ١٣٧.

١٦٩- المفضليات/ ٤٠٩، ديوان لبيد/ ٢٣، ديوان أوس/ ١٦، الدباء القرع، التثنية صوت من اللجة، مناصح منثق بالماء.

١٧٠- ديوان النابغة/ ٢١٠، القيان/ ٢٠٧، المفضليات/ ٦٠.

١٧١- ديوان النابغة/ ١٩٠، شرح ديوان الغنساء/ ١٨، ١٠٩، ٣٨، ديوان قيس/ ٢٣٧، والسديف شق الصنام، تكهأ ربح شديدة.

١٧٢- ديوان النابغة/ ٣٩، حاصب ربح الحمي تحمل الحمي، شهباء ذات ربح بارد وصفيع أشعان مائتائر من العشب اليابس، المفضليات/ ٦٥١.

١٧٣- ديوان عمرو/ ٦٢، أشعار الشعراء/ ٥٧، شعر الرثاء/ ١٨٩.

١٧٤- شعراء النصرانية/ ٣/ ٣٨٨، ٢٧٩، ديوان أوس/ ١٦، ديوان عروة/ ٢٥.

١٧٥- ديوان الأعشى/ ١٠٩، أمرؤ القيس/ ٢١١، المفضليات/ ٨٩، ٥٨٣، ٨٥٧، المشغفر المنفرد من الحمي.

١٧٦- شعراء النصرانية/ ٣/ ٣٦٧، ٤٢/ ١، شرح المعلقات/ ٢٠٥، أشعار الشعراء/ ١٤٧.

١٧٨- شعراء النصرانية/ ١/ ٤١، ٣/ ٣٨٨، ديوان عمرو/ ١٢٧، ديوان عنترة/ ٣٠، ديوان الأعشى/ ١٦، ١٤٦.

١٧٩- الجمهرة/ ٢١٧، المفضليات/ ٦٥١، ديوان أوس/ ٩٤، النظر «قرة عين الموحدين» ١٧٨، وشعراء السعدية/ ٣٧١، ومروج الذهب/ ٢/ ١٥٧ وما بعدها.